This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

~~35.21.~~

48565.8

Pt. Feb. 17 dt.

C. F. D. Schubart's

Ideen

zu einer

Aesthetik der Tonkunst.

Herausgegeben

von

Ludwig Schubart,

Königlich preußischem Legationsrath.

Stuttgart:

J. Scheible's Buchhandlung.

1839.

C. F. D. Schubart's,

des Patrioten,

gesammelte Schriften

und

Schicksale.

O Freiheit!
Silberton dem Ohre!
Licht dem Verstand, und hoher Flug zu denken!
Dem Herzen groß Gefühl!

O Freiheit! Freiheit! Nicht nur der Demokrat
Weiß, wer du bist,
Des guten Königs glücklicher Sohn,
Der weiß es auch!

Klopstock.

Fünfter Band.

Stuttgart:
J. Scheible's Buchhandlung.
1839.

4854.5.8
6

Vorrede.

Nachstehendes Fragment, das vierzehn Jahre nach dem Tode seines Verfassers erscheint, würde dem Publicum früher vorgelegt worden seyn, wenn nicht so mancher abgerissene Artikel erst hätte ergänzt, so manches in Sprache und Vortrag berichtiget, so manche Lücke — besonders in den Beispielen, wo der Verfasser die Subsidien nicht zur Hand hatte — erst hätte ausgefüllt werden müssen. Mein sel. Vater dictirte die nachstehenden Blätter, so wie seine Lebensgeschichte, auf der Festung Hohenasperg einem Ungeübten in die Feder, ohne das Manuscript in der Folge durchzusehen; die Notenlücken auszufüllen; die Sprache zu sichten, und die ungeheuern, oft bis zur gänzlichen Unverständlichkeit gehenden Schreibfehler auszumerzen *). Die Blätter der Handschrift waren unter seinen Papieren zerstreut und nur mühsam zusammenzubringen. Da es indessen einer seiner Lieblingsgedanken war, eine Aesthetik der Tonkunst zu

*) Er hatte wenig Bücher um sich, da er das Werk unternahm, und dictirte sehr Vieles aus dem Kopfe.

schreiben — von der er so oft mit Begeisterung sprach: da er hiezu bereits eine Menge Materialien zusammengebracht, und in den Jahren 1784 und 1785 die Ausarbeitung begonnen hatte: so unterzog ich mich obiger Mühe um so lieber, je interessanter mir die Idee, und je treffender so mancher Artikel durchgeführt schien.

Auch nachdem ich das Meinige an dem Manuscript gethan, kam es noch darauf an, einige competente Kenner darüber zu Rathe zu ziehen, und durch vorgelegte Proben die Stimme des artistischen Publicums zu vernehmen. Dergleichen Proben sind den Kunstfreunden in der deutschen Monatsschrift, in Wielands Merkur, in den engl. Blättern, und in der Leipziger musik. Zeitung vorgelegt worden. Die Urtheile darüber fielen günstig aus: man fand da und dort neue Ansichten, Eigenheit der Manier, Klarheit und Popularität des Vortrags, und bei aller scheinbaren Leichtigkeit, manche tief geschöpfte, auf Erfahrung ruhende Wahrheit: — und so folgt nun das Ganze, so weit es sich aus den vorhandenen Papieren fortführen ließ.

Der Leser findet hier eine kurze, auch für den Nichtmusiker faßlich und anziehend vorgetragene Geschichte der Tonkunst — von den Hebräern, Griechen und Römern an, bis auf die großen musikalischen Schulen der Italiener, Deutschen und Franzosen. Die deutsche ist, nach Art der Malerschulen, wieder eingetheilt: in die Wiener, Berlinische, Sächsische, Pfalzbaiersche; die übrigen deutschen Fürstenhöfe, Würtemberg, Salzburg, Mainz u. s. w., so wie die Reichs-

städte, werden in besonderen Abschnitten behandelt.

Das Interessanteste in diesem historischen Gemälde sind die oft ziemlich ausgeführten Charaktere der berühmtesten Componisten und Virtuosen: sie sind meist richtig, mit Sachkunde und in gedrängter Kürze angegeben, und müssen jedem wichtig seyn, wer überhaupt Sinn für die Kunst hat. Einen großen Meister in wenigen Zeilen so zu charakterisiren, daß ihn der Eingeweihte, auch wenn der Name wegbliebe, auf den ersten Blick erkennt — gehört bekanntlich unter die schwersten Aufgaben des Schriftstellers. Nach meinem Gefühle sind in diesen Blättern die Charaktere Händel, Gluck, Bach (Vater und Sohn), Benda, Jomelli, Lolli, Mad. Mara, Raff, und einige andere so gezeichnet, daß man sie gleich in den ersten Zeilen erkennt, und daß dem Leser ihr Tonbild gleichsam vergegenwärtiget wird. Ihre verhallten Töne leben in den Worten wieder auf, und man erkennt die Möglichkeit, daß sich die oft beklagte Flüchtigkeit der executiven Musik eben so durch das Wort fixiren ließe, wie man die bleibenden Kunstwerke bestimmt hat. — Die Sachkunde des Verfassers sowohl in der musikalischen Ausführung, als in der Composition, leuchtet überall hervor, und seine poetische Sprache kam ihm oft ungemein zu Statten, die feinsten Nüancen des Gefühls zu haschen, und dunkeln Ideen Worte zu leihen, die man kaum des Ausdrucks fähig hält *).

*) Was man gegen diese Charaktere einwenden kann,

Zu dieſen Eigenſchaften kam ein warmer deutſcher Patriotismus, der auch die Vaterlandschronik charakteriſirte, und gerade hier ſeine köſtlichſte Nahrung fand. Denn vor dem muſikaliſchen Genie des Deutſchen beugen ſich England und Frankreich, und ſelbſt Italiens Kunſtſtolz weiß uns jetzt keinen Mozart und Haydn zu nennen. Die deutſchen Inſtrumentiſten waren von jeher, und ſind noch immer die Erſten in Paris, London, Rom und Petersburg, und ſchon der Name Deutſcher, erweckt in dieſen Ländern ein günſtiges Präjudiz für den auftretenden Kraftmann.

Im zweiten Theile des Werks, der die Grundſätze der Tonkunſt enthalten ſollte, liefert der Verfaſſer erſt eine Beſchreibung aller Inſtrumente, von der königlichen Orgel, bis zur ſchlichten Maultrommel herab, und verweilt beſonders bei den Clavier-Arten, worin er ſich ſelbſt ausgezeichnet, und wo er manches aus vierzigjähriger Erfahrung abgeſchöpfte Geheimniß beibringt. Dann geht er zum Geſang, zum muſikaliſchen Styl, zu den Kunſtwörtern, zum Colorit, zum muſikaliſchen Genie und zum Ausdruck über, und

---

iſt eine gewiſſe Allgemeinheit in Lob und Tadel, eine gewiſſe Monotonie der Tiraden, welche der Herausgeber nicht immer abändern durfte. Man kann einem andern Schriftſteller gute Dienſte thun, ohne das mindeſte von ſeiner Eigenthümlichkeit zu verwiſchen; man kann ihm aber auch, wie wir Beiſpiele haben, die eigene Manier unterſchieben — und hat ihn dann wirklich, ſelbſt wenn dieſe Manier gut iſt, — verſchlechtert.

ſchließt mit einer Charakteriſtik der Töne, die ſchon bei ihrer erſten Erſcheinung Aufmerkſamkeit erregte, und ſeitdem von einem der erſten Kenner als ein „tief geſchöpftes, wahres, und ganz originelles Tongemälde" bezeichnet wurde. Wird dieſe Charakteriſtik dereinſt durch Uebereinſtimmung näher und tiefer beſtimmt; ſo weiß jeder Componiſt, welche Tonart er für eine gegebene Empfindung, oder Leidenſchaft zu wählen habe.

Die große Epoche, welche in unſern Tagen der unſterbliche Mozart in der Muſik hervorgebracht hat, fiel nicht mehr in die Zeit des Verfaſſers. — Ich war erſt willens, die ganz ausgeführten Charaktere von Haydn und Mozart dem Werke beizufügen; unterließ es aber, ſo wie die Fortſetzung der Geſchichte von 1785 bis 1800 (von einer andern Hand) aus dem ganz einfachen Grunde: weil ich bloß den Nachlaß meines Vaters, unvermiſcht, unbeſchnitten, und mit möglichſter Beibehaltung des ihm eignen Gepräges geben wollte.

Die Rubriken über die Noten, die Schlüſſel, den Generalbaß, über die Compoſition, über Melodie, Harmonie u. ſ. w. fanden ſich zwar angemerkt, enthielten aber nichts als einige Unterabtheilungen und hingeworfene Worte — als Fingerzeige bei der Ausführung. Ein eigner Abſchnitt des Buchs ſollte die Frage abhandeln: „Was iſt in der Tonkunſt noch zu thun übrig?" Der Verfaſſer hoffte ſich durch eine möglichſt ins Innere gehende Beantwortung dieſer Frage mehr als durch alles andere ein

bleibendes Verdienſt um ſeine Lieblingskunſt zu erwerben, und war entſchloſſen, die letzte Kraft ſeines Lebens der Verfechtung ihrer urſprünglichen Würde, Reinheit, Einfalt und Macht auf den Menſchen zu widmen.

Meine Entfernung vom Druckorte hat bei aller Sorgfalt, die ich auf die Handſchrift verwandt, verſchiedene Druckfehler und Ungleichheiten in der Rechtſchreibung veranlaßt, die ich nach der Beilage zu berichtigen bitte.

Oſtermeſſe 1806.

Der Herausgeber.

C. F. D. Schubart's,

des Patrioten,

gesammelte Schriften

und

Schicksale.

O Freiheit!
Silberton dem Ohre!
Licht dem Verstand, und hoher Flug zu denken!
Dem Herzen groß Gefühl!

O Freiheit! Freiheit! Nicht nur der Demokrat
Weiß, wer du bist,
Des guten Königs glücklicher Sohn,
Der weiß es auch!

Klopstock.

Fünfter Band.

Stuttgart:
J. Scheible's Buchhandlung.
1839.

großen Fragen: was iſt das muſikaliſche Schöne? wie wird dieß Schöne hervorgebracht? ſoll ſich die ganze Abhandlung drehen. —

Der Einwurf, über Töne dürfe man nicht urtheilen, ſie müßten blitzſchnell mit dem Ohre aufgeſaugt und mit dem Herzen empfunden werden, denn jede künſtliche Zergliederung vermindere die Täuſchung: dieſer Einwurf verliert alle Kraft, wenn man bedenkt, daß es ſonſt auch nicht erlaubt ſeyn würde, über die Gegenſtände der Malerei zu urtheilen, deren Eindrücke gewiß eben ſo tranſitoriſch*) ſind, als die Eindrücke der Tonkunſt. Indeß lieſt man einen Mengs, Hagedorn, Lippert, Füeßli, Addiſon, d'Argenville, Caylus, Winkelmann, Goethe, Herder, über dieſe und andere ſchöne Künſte mit Entzücken. Es kommt daher alles darauf an, ob man die Schönheiten der Tonkunſt ſelbſt im Innerſten fühle? ob man wenigſtens auf einem Inſtrumente Meiſter ſey? ob man philoſophiſch über dieſe Kunſt nachgedacht habe, und ob man endlich die Gabe beſitze, eine Folge von Tönen zu haſchen und in ſchickliche Worte einzukleiden, dem Phantaſieſchwunge und Herzensguſſe des Tonſetzers zu folgen und dem Leſer zu zeigen, warum dieſer Tonſatz wirklich ſchön ſey? Vor allen Dingen aber muß der muſikaliſche Aeſthetiker den Wirkungen der Tonkunſt ſorgfältig nachſpüren, und nach richtigen Prin-

*) Der Einwurf: das Gemälde bleibt, Töne verhallen, iſt falſch; die genaue Anſicht einer Partitur bringt mir die Töne ſo genau ins Ohr, als wenn das Stück wirklich aufgeführt würde.

Der Verfaſſer.

cipien zu zeigen wiſſen, warum dieſer oder jener Gang ſo große und einſchneidende Wirkungen hervorbringe, und warum ein anderer Satz kraftlos vom Herzen der Menſchen abgleite?

Skizzirte Geſchichte der Muſik.

Die Tonkunſt iſt ſo alt als die Welt. Man könnte eben ſowohl den Menſchen ein ſingendes Geſchöpf, als mit Ariſtoteles ein redendes Geſchöpf nennen. Alle Menſchen werden mit einer Anlage zum Geſang geboren. Nur wird dieſe Anlage mehr oder weniger ausgebildet, oder gewiſſe Gebrechen an den Werkzeugen der Stimme, oder eine ganz unmuſikaliſche Erziehung verhindern dieſe Ausbildung der natürlichen Anlage bei den meiſten. In einer Gemeinde von tauſend und mehreren Menſchen wird kaum ein Einziger gefunden werden, der nicht vom Strome des Tempelliedes mächtig ergriffen und auf ſeinen Wogen mit fortgewälzt wird. Es iſt alſo kindiſch und ganz und gar gegen die Würde der Menſchheit, wenn man mit einigen alten muſikaliſchen Geſchichtſchreibern annehmen wollte, der Menſch hätte das Singen von den Vögeln gelernt, oder Muſik ſey nachahmende Kunſt. Das ewige Einerlei des Vogelſanges iſt zu ermüdend, als daß die Menſchen anders als in gewiſſen launigen Stunden auf die Nachahmung deſſelben verfallen könnten. Die Schwalbe auf unſerer Dachrinne zwitſchert noch heute wie zu Adams Zeiten; die ſteigende Lerche ſingt noch jetzt über dem Haupte des Pflügers, wie ſie ſang über dem Haupte Abels des Schäfers; und die Nachtigall gluckt zu unſeren

Zeiten nicht anders als sie dem (ersten) liebenden Paare aus dem Schattenhain Edens zugluckte. Hingegen welche unendliche Veränderungen hat die Tonkunst unter dem Menschengeschlecht erlitten! Wie richtet sich der Geschmack nach allen Himmelszonen! Vom kunstlosen Volksliede einer Grasnymphe, bis zur Bravour-Arie einer Mara oder Gabrieli, — welche Abstufung, welcher Tonwechsel! Und vom Dorffiedler bis zu einem Lolli oder Cramer hinauf, — welche Verschiedenheit des Geschmackes, der Fertigkeit! Auch hier zeigt sich der Mensch in der hohen Würde, die ihm der Schöpfer anschuf. Die sieben Töne liegen zwar auch in der Kehle der Vögel; aber was hat der Mensch aus diesen sieben Tönen gemacht! Er ahmt damit das Säuseln des Frühlingslüftchens, wie das Heulen des Nachtwindes und den waldbeugenden Sturm nach. Er liebt, er zürnt, er klagt, er tobt; raset, betet, verflucht; er lacht, er weint, er mischt sich ins Halleluja der Engel und ins dumpfe Getöse der Harfen des Todes vom Donner gespalten — und dieß Alles mit sieben Tönen!!

Das Göttliche der Tonkunst ist also ganz unverkennbar. Dem Menschen ist das musikalische Genie angeboren, nur von der Cultur hängt es ab, wie weit dieß sein musikalisches Genie kreisen soll. Wir haben noch heutiges Tages unzählige Beispiele, daß Menschen mit der Gabe, den Alt, Tenor oder Baß zu einer Melodie aufzufinden, geboren werden. Das Bauernmädchen secundirt ihrer Freundin, ohne zu wissen, daß dieß der Secund sey. Der Handwerker summt seinen Strohbaß zum Liede seines Weibes, ohne jemals in einer Singschule die Ver-

hältnisse des Basses erlernt zu haben. (Im Kapitel vom musikalischen Genie soll dieser Punkt weitläufiger auseinandergesetzt werden.)

Unstreitig ist also die Gesangmusik lange vor der Instrumentalmusik hergegangen; denn die Untersuchung tongebender Körper ist zu schwer für das Kinderalter der Menschheit. Der Gesang hingegen ist so natürlich, und entquillt so frei und so kunstlos unseren Herzen, daß jedes Gefühl von Heiterkeit oder von süßer Schwermuth, oder jeder leidenschaftliche Drang hinreichend ist, uns die Lippen zum Gesang zu öffnen. Ganz gewiß hat also das erste Menschenpaar schon gesungen; ihre Abkömmlinge hallten ihre Töne nach, und erst nach vielen Jahrhunderten war es einem Jubal vorbehalten, den Grund zur Erfindung der Instrumentalmusik zu legen. Die Schallmey oder die Hirtenflöte, und die Leier wegen ihrer simpeln Zusammensetzung gehören mit Recht unter die ersterfundenen Instrumente; und wenn die heilige Schrift von Jubal sagt: von ihm sind herkommen die Pfeifer und Geiger, so ist gewiß die Hirtenflöte und Leier, und ganz und gar nicht unsere Geige darunter zu verstehen. Denn welchen Reichthum menschlicher Erkenntnisse erfordert nicht die Geige, so wie wir sie heutiges Tages besitzen! Die Symmetrie des Bauches, der Stimmstock, die äußerst simple Stimmung, der Einfall, einem verächtlichen Schafdarm durch einen mit Colophonium bestrichenen Roßschweif himmlische Töne zu entlocken, ist sicher erst in weit spätern Zeiten reif worden.

Gewiß aber ist's, und es kann aus der Natur der Menschheit unumstößlich erwiesen werden, daß

ſchon vor der Sündfluth die Tonkunſt unter dem Menſchengeſchlechte ſehr ſtark getrieben worden, und ſchwerlich hat Bodmer in ſeiner Noachide, dieſem göttlichen Gemälde der erſten Welt, die Schilderung vom Zuſtande der Muſik in dieſem Zeitalter übertrieben. Gleich nach der Sündfluth findet man wieder Spuren der auflebenden Tonkunſt. — Die Chaldäer, und ſonderlich die Phönicier, haben ſehr früh ſchon die Tonkunſt mit dem Gottesdienſte verbunden. Sie übten den Geſang in großen Chören und begleiteten ihn ſonderlich mit blaſenden Inſtrumenten von mannigfaltiger Erfindung. Ihre ſogenannten Trompeten waren von Erz, noch häufiger aber von Thon; wie ſolches aus der Einfalt dieſer Erfindung dargethan werden kann. — Noch höher ſtieg die Muſik bei den Aegyptern. Der Weihgeſang der Iſis und des Oſyris wurde von mehrern tauſend Prieſtern abgeſungen, und außer dem ſchallenden Krummhorn, der Trommel, der Cymbel, welche aus Stahl verfertigt und mit einem eiſernen Schlägel geſchlagen wurde, noch mit einem Inſtrumente begleitet, das ſo lautſchallend war, daß es den Geſang von vielen Tauſenden trug und hob. In Paris, London, Rom und andern großen Kunſtſammlungen findet man einige von dieſen Inſtrumenten von ſo ungeheurer Größe und Weite, daß ſie kein Menſch mehr anblaſen kann (vielleicht auch weil nur das Mundſtück dazu fehlt). Einige dieſer Blasinſtrumente haben fünf bis ſechs, einige noch mehr Löcher, wodurch Mannigfaltigkeit in den Ton gebracht werden konnte. Da der Geſchmack der Aegyptier in allen Stücken ungeheuer groß war, ſo könnte man auch ohne

historische Beweise darthun, daß sie in der Musik das Gigantische liebten, — wovon übrigens alle Schriftsteller zeugen, die die ägyptische Geschichte abgehandelt haben *).

Die Musik der Meder und Perser war anfangs ernst und majestätisch, verfiel aber mit der Nation gar bald in Weichlichkeit. Die Perser und Meder singen für Weiber, sagt Xenophon; sie machen die Seele nicht stark, sondern entnerven sie. Daher liebten die Perser zu den Zeiten des Darius Codomannus die weiche girrende Flöte, wozu ein reitzendes Mädchen sang, und allerlei wollüstige Stellungen unter dem Gesange machte.

Juden.

Unter allen morgenländischen Völkern übertrafen die Juden in der Tonkunst die übrigen weit. Sowohl in der Vocal- als Instrumentalmusik hatten sie sehr frühe schon große Meister, oder, wie sie selbige nannten, Menatzeachs, aufzuweisen, die wir in unserer Sprache Virtuosen nennen würden. Und wenn die Dichtkunst eines Volkes mit der Tonkunst immer gleichen Gang zu halten pflegt, so läßt sich schon daraus unwiderlegbar schließen, zu welcher Höhe die Musik bei den Juden gestiegen seyn müsse. —

---

*) Wie fürchterlich schön müssen nicht die Leichenmusiken der Aegyptier gewesen seyn, wenn man dem Zeugnisse des Herodots trauen darf! — Wenn aber der Satz so steif wie ihre Gemälde und Bildsäulen war, so würde er für uns kein Interesse mehr haben.

Lowth (de sacra poesi Hebraeorum) hat zwar Vieles von hebräiſcher Poeſie geſagt, aber bei weitem nicht den tauſendſten Theil, den der Kenner empfindet *). In allen Gattungen der Dichtkunſt waren die Hebräer Meiſter; da aber hier nur die lyriſche in Betracht kommen kann, ſo läßt ſich auch ſchon aus dieſer auf die Vollkommenheit der hebräiſchen Muſik ſchließen.

Wenn die Lieder, die in der Bibel ſtehen, eben ſo vortrefflich in Muſik geſetzt worden ſind, wer kann ihnen heute noch etwas Vortrefflicheres entgegenſetzen? Das Lied Moſis in der Wüſte wurde geſungen und mit damaligen Inſtrumenten begleitet. Staunen würde vielleicht die Welt, wenn wir die Melodie deſſelben mit ſeiner harmoniſchen Behandlung wüßten; ſo wie jeder Gefühlvolle über das Lied ſelbſt ſtaunt. Zur Zeit der Richter kam die Muſik bei den Hebräern in Abnahme; hohen Schwung aber erhielt ſie unter David und Salomon wieder. Die Zaubereien der Davidiſchen Harfe, die mancher Schwachkopf verſpottete, ſind jedem leicht erklärlich, der den Zauber der Verbindung zwiſchen Dichtkunſt und Muſik genau kennt. Ganz gewiß deklamirte David vor Saul große, herzeinſchneidende Nationalbegebenheiten und begleitete ſie mit den einfachen Accorden ſeiner Harfe. Nur daraus läßt ſich die große Wirkung einigermaßen begreiflich machen, die einen raſenden Saul entfeſſeln konnte. —

*) Herder in ſeinem Geiſte der hebräiſchen Poeſie hat weit mehr geſagt, als Lowth, und die Forderungen des Verfaſſers größten Theils erſchöpft.

Der Herausg.

Unſtreitig war David eben darum einer der größten Muſiker, weil er die Zaubereien der Muſik mit der Dichtkunſt zu verbinden wußte. Doch erklomm erſt zu Salomos Zeiten die hebräiſche Muſik ihr Akme. Bei der Einweihung ſeines Tempels hatte er achttauſend Sänger und zwölftauſend Inſtrumentaliſten, und der Geiſt dieſes großen Monarchen iſt uns Bürge, daß die Muſik ſeinen übrigen Geſchmack nicht verläugnet haben werde. Um uns einigermaßen einen Begriff davon zu machen, müſſen wir uns den jetzigen Choralgeſang vorſtellen, ſo wie er von der Orgel, der ſchneidenden Zinke und dem Poſaunenhall begleitet wird.

Die Hebräer hatten verſchiedene Inſtrumente, die wir jetzt nicht mehr kennen. Meiſtentheils wurden dieſe Inſtrumente geblaſen, und, was mit der Hand gegriffen wurde, brauchte man nur in den geheimern Concerten der Großen.

Die Hallpoſaune mag vielleicht mit unſerm Kühhorne viele Aehnlichkeit gehabt haben, und die feſtliche Gelegenheit empfahl ſie.

Das Inſtrument auf ſieben Saiten löſet bloß das große Räthſel, daß die Hebräer, wie alle Nationen, ſchon Kenntniſſe von ſieben Tönen hatten. Das Heptachord war ihnen, wie andern Völkern, bekannt, weil die Zahl ſieben als Maßſtab aller Vollkommenheit in allen Wiſſenſchaften und Künſten hervorragt.

Bei den Hebräern kannte man keine andere Verbindung in der Muſik, als mit der Religion. Ihr Tempelgeſang war voll Würde und Majeſtät; die Leviten, die überhaupt zum Gottesdienſte ausgeleſen waren, mußten auch die Muſik beſorgen, doch

immer unter Aufsicht eines gewissen Chorregenten. So war z. B. zu den Zeiten Davids Assaph ein solcher Meister. Aus seinen göttlichen Gesängen zu schließen, muß er große Ideen gesetzt haben; und so dunkel die Nachrichten von hebräischer Musik überhaupt sind, so wollte ich doch fast behaupten, daß Enharmonie, Unisono oder Einklang ihr Charakter gewesen seyn möchte.

Der Wechselgesang war, wie man aus den Psalmen schließen kann, auch den Hebräern bekannt. Ueberhaupt aber läßt sich aus den hebräischen Gesängen abnehmen, daß Deutlichkeit des Ausdrucks, donnernde Deklamation und sklavische Instrumentenbegleitung ihr Charakter gewesen seyn müsse. Zu bedauern ist es, daß die Erfindung der Noten in so späte Zeiten fiel, sonst würde es leicht genug seyn, den Charakter der Tonkunst bei allen Völkern zu bestimmen.

Die Hebräer bestimmten das Steigen und Fallen der Töne, deren sie nach vieler Wahrscheinlichkeit nicht mehr als fünf hatten, die mit den fünf Selbstlautern a, e, i, o, u übereinkämen, unter welchen der erste den tiefsten, der letzte hingegen den höchsten Ton bezeichnete. Eben sie waren es auch, wodurch die lange oder kurze Dauer der Töne bestimmt wurde. Zur musikalischen Schreibkunst der Juden gehören auch ihre achtzehn metrische Accente. Ob nun in derselben nach der in dem Werke Schilte Haggibborim aufgestellten Behauptung die wirkliche Form eines künstlichen Gesangs enthalten war, oder ob sie bloß Erinnerungszeichen an einzelne Theile des Ganzen vorstellen sollten, darüber wird man nie mit Gewißheit entscheiden

können. Aus allen historischen Fragmenten aber, die auf unsere Zeiten gekommen sind und die man zum Theil durch die lächerlichsten Hypothesen aufstutzte, resultirt immer so viel, daß die musikalische Sprache dieser Nation höchst mühsam und schwer müsse gewesen seyn.

Ob nun die Juden noch heutiges Tages diese musikalische Charaktersprache verstehen, ist mir nicht bekannt. Doch müssen ihre Vorsänger eine Art von Noten haben, sonst begreif ich nicht wohl, wie sie die mannigfaltigen Beugungen ihrer Gesänge herausbringen können *).

Die Hebräer hatten ausnehmend viel Instrumente, besonders blasende; ihre Hallposaune, die sie im Kriege und im Gottesdienste brauchten, hatte einen gewaltigen Ton. Man hörte ihn auf eine große Entfernung, rief damit die Heere zusammen und kündigte hohe Festtage an, oder begleitete damit den Psalm der Priester. Aus den Ueberschriften der Psalmen läßt sich schließen, daß die Juden für jedes Nationallied auch eine Nationalmelodie hatten, nach welcher mehrere andere gesungen wurden. Je nachdem nun die Hauptempfindung beschaffen war, die in einem solchen Liede lag, brauchte man zu ihrer Begleitung nur solche Instrumente, wie sie sich dazu nach ihrer besondern Natur und Beschaffenheit am besten schickten. Auch ist es höchst wahrscheinlich, daß sie schon die Moll- und Durtöne kannten. Doch läßt sich nicht behaupten, wie

---

* Martini, Burney und Forkel geben in ihren historischen Werken hierüber die befriedigendste Auskunft.
Die Herausg.

einige neuere Rabbinen zur Ehre ihres Volkes zu erweiſen ſuchen, daß ſie ſchon die Samaritaner gekannt hätten. Noch ſchwerer iſt auszumachen, was eigentlich jedes in der Bibel angeführte Inſtrument, z. B. die Harfe, Githit (ein zu Gath erfundenes Inſtrument), Gedor, die Orgel, die Cymbel und die manigfaltigen Blasinſtrumente für einen Tonumfang und für eine Wirkung gehabt haben. Man leſe, was hierüber Gerbert in ſeinem vortrefflichen Traktat de Musica sacra, und Pfeifer in einer eigenen Abhandlung über die hebräiſche Tonkunſt geſchrieben haben. Inzwiſchen wird mir die erſtaunliche Wirkung der hebräiſchen Muſik, wenn z. B. ein David durch den Zauber ſeiner Harfe den Geiſt der Schwermuth aus einem Saul verjagte, gar leicht begreiflich, wenn ich bedenke, daß die Juden die Poeſie in ihrer höchſten Kraft mit der Muſik zu vereinigen pflegten; und daß man ſich höchſt ſelten oder gar nie mit einem Inſtrumente allein hören ließ.

Auch ſcheint es mir aus verſchiedenen Gründen höchſt wahrſcheinlich, daß die hebräiſche Poeſie mehr muſikaliſche Poeſie, als eigener Geſang war. Das Inſtrument begleitete den Declamator, der natürlich ganz vortrefflich ſeyn mußte, und alle Nüancen und Schattirungen auszudrücken vermochte — entweder mit kurzen Stößen oder ganzen muſikaliſchen Sätzen, die den Geiſt der Dichtkunſt dollmetſchten. Jedes Comma, ganzes oder halbes Glied, jedes Zeichen der Bewunderung, die Ausrufung, die Frage, jeder Punkt wurde durch das begleitende Inſtrument ausgedrückt. Man kann noch heute an unſern guten, für die muſikaliſche

Declamation gemachten Stücken, die auſſerordentliche Wirkung der hebräiſchen Muſik aufs deutlichſte erkennen. Doch muß man auch hier aus Prädilection für die Poeſie nicht zu weit gehen und allen ausgeführten Geſang verwerfen wollen: denn der Geſang oder die Muſik überhaupt kann Empfindungen und Ideen nach ihrer Art ausführen, die der Dichtkunſt unmöglich ſind. Und daß die Hebräer auch ſolchen ausführlichen Geſang gehabt haben müſſen, iſt mehr als aus einer Stelle der heiligen Schrift klar. Ihre vortrefflichen Wechſelchöre, wie z. B. der Pſalm: „Danket dem Herrn, denn er iſt freundlich;" und der meiſterhafte Pſalm: „Machet die Thore weit und die Thüren der Welt hoch, daß der König der Ehre einziehe," die einen abwechſelnden und ausgeführten Geſang vorausſetzen; ihr durch viele Tacte durchgehendes Hallelujah; ihr Sela, welches gewiß nichts anders als eine muſikaliſche Pauſe iſt, worauf ein anderer Chor begann; ihre ſchon oben erwähnten Menatzeachs in allen ſchon damals bekannten Inſtrumenten; der hohe Flug ihrer Einbildungskraft und der volle Strom ihrer Empfindungen — erweiſen dieß zur Genüge. Die große Menge von Sängern und Inſtrumentiſten zu den Zeiten Davids und Salomons preist ſonderlich Aſſaph, Calkol und Dedan. Schade, daß ihre Töne verhallt ſind, und daß ſich die muſikaliſche Sprache der Hebräer, wie aller übrigen alten Völker, wegen Mangel allgemein verſtändlicher Zeichen nicht ſo erhalten konnte, wie die Dichtkunſt! Dieſer Seufzer wird uns noch oft entlockt werden, aber uns zugleich den großen Werth unſerer No-

tenerfindung deſto fühlbarer machen. Noch muß ich hier anmerken, daß durch die babyloniſche Gefangenſchaft und die daraus erfolgte Zerſtreuung der Juden, die Muſik unter dieſem Volke gewaltig gelitten hat. Esra, dieſer große Mann, ſtellte zwar den Gottesdienſt, und mit dieſem auch die Muſik wieder her; aber nur als Schatten der vorigen Herrlichkeit. Die jüdiſchen Greiſe weinten bitterlich, die ſich noch der ehemaligen Pracht des Gottesdienſtes, und ſonderlich des feſtlichen Klangs der Muſik erinnerten. Der hohe Triumphton, das Donnergetöſe ihrer vormaligen Tonkunſt, war nunmehr verſtummt, und man ſang meiſtentheils die Klagelieder des Jeremias mit weinenden Lauten und gedämpfter Inſtrumentenbegleitung. Die Muſik weilt nicht gern unter einem Volke, das Unterdrückung, Mangel, Elend und Schmach zur Erde beugt; daher erholte ſich die Tonkunſt unter ihnen nur allmählig. Zu den Zeiten Simons, des Hohenprieſters, der ſelbſt ein trefflicher Muſiker war, gab es wieder einige gute Tonkünſtler. Joſephus in ſeinen Geſchichtsbüchern ſowohl, als in ſeinen jüdiſchen Alterthümern, verbreitet über das Steigen und Fallen der jüdiſchen Muſik ſehr viel Licht.

Zu den Zeiten Chriſtus ſcheint die Muſik der Hebräer nicht ſonderlich im Flor geweſen zu ſeyn. Mit dem moraliſchen und politiſchen Verfalle dieſer Nation verfiel auch Muſik und Poeſie. Zwar iſt das Zeugniß einiger heidniſchen Schriftſteller, die die Muſik der Juden ein Eſelsgeſchrei nennen, ganz und gar nicht gültig; aber doch iſt gewiß, daß es ſich nach dem Tode Jeſus mit den Juden

in allen Stücken zum Ende neigt. Im Jahre 70 ward Jeruſalem zerſtört, der Tempel ſammt dem Vorrathe aller muſikaliſchen Inſtrumente verbrannt; das Volk unter die Nationen ausgeſäet, und die wenigen Kenner der alten hebräiſchen Muſik ſtarben nach und nach ab.

Die heutigen Juden haben zwar große Meiſter in der Tonkunſt. So findet man, z. B. beſonders in Prag, Virtuoſen in allen Inſtrumenten: aber dieſe Leute ſind keine Repräſentanten des alten Geſchmacks; ſie haben ſich ganz nach dem neuen gebildet. Denn wer wird glauben, daß die Juden zu den Zeiten des guten Geſchmacks ſo abſcheulich geſungen haben, wie ihre Vorſänger jetzt in den Synagogen zu ſingen pflegen. Sie verzerren den Ton ſo entſetzlich, machen ſo abſcheuliche Grimaſſen, und werden oft ſo roth und ſo blau im Geſichte, daß einem bisweilen um das Leben des Vorſängers bange werden ſollte.

Griechiſche Muſik.

Die Griechen müſſen ſehr früh mit den Geheimniſſen dieſer Kunſt vertraut geweſen ſeyn. Durch ihre früheſte Geſchichte, ſo ſehr ſie in das myſtiſche Dunkel der Fabeln gehüllt iſt, blitzt doch ſchon die Gewalt der Tonkunſt durch, ja man ſollte glauben, daß die Muſik dieſem großen Volke die Schwingen zu ſeinem ſtaunenswerthen Aufſluge gegeben habe. Wer kennt nicht die Fabel vom Orpheus, der mit dem Zauber ſeiner Leyer die Ungeheuer des Waldes zähmte, daß ſie kamen und ſeine Sohlen leckten?

In dieſer ganzen Dichtung ſieht der Philoſoph nichts anders, als die erſten Eindrücke der Muſik auf ein Volk, das ſo muſikaliſch als irgend eines in der Welt war. Alles förderte die Tonkunſt in Griechenland. Die günſtigen Einflüſſe des Himmels, die weichliche und empfängliche Bildung griechiſcher Körper; die gelinde und den Künſten entſprechende Regierungsverfaſſung; die faſt heilige Verehrung des Genies aller Art; und ſonderlich die Verbindung der Religion mit den Künſten, mußten die Muſik unter dieſem Volke bald in auſſerordentliche Aufnahme bringen. Lange ſogen die

Griechen nun den Zauber der Tonkunſt ein, ehe ſie die Göttin ſelber ſkeletirten und ein Syſtem bildeten. Doch findet man ſchon in den Geſetzen Draco's und Solon's Spuren, daß dieſes Volk die Muſik mit der Erziehung auf das ſtrengſte verband. Gymnaſtik und Muſik waren die beiden Hauptpfeiler, worauf ſich ihr ganzes Erziehungsſyſtem gründete. Doch iſt es außer allem Zweifel, daß ſie dem Worte Muſik eine viel weitere Deutung gaben, als wir heutigen Tages anzunehmen gewohnt ſind. Sie verſtanden unter dem Begriffe Muſik, nicht bloß die Kunſt, auf die Empfindung durch Töne zu wirken, ſondern gaben ihm ſogar eine moraliſche Bedeutung, und begriffen darunter die Harmonie aller Seelenkräfte, oder wie Plutarch ſagt, den Einklang des moraliſchen Gefühls. Indeſſen beſchäftigte ſie ſchon die Muſik in der Kindheit ihrer Geſchichte. Homer ſelbſt ſang ſeine göttlichen Gedichte ab, und ob dieß nun gleich mehr muſikaliſche Declamation als wirklicher Sang geweſen ſeyn muß; ſo iſt es doch ſchon ein klarer Beweis, wie tief es die Griechen fühlten, daß Poeſie immer mit der Muſik verbunden ſeyn ſollte; die Geſänge des Alcäus, Pindars und der Sappho, des Muſäus und Anakreons wurden nicht bloß geleſen, wie wir wähnen, ſondern ſie wurden abgeſungen und mit der Leyer begleitet. Dieſe Lyra war eigentliches Heptachord, oder ein mit ſieben Saiten bezogenes Inſtrument, welches folgende Töne in ſich begriff: F, G, A, B, C, D, E. Bald aber kam noch die Octave hinzu.

Die Griechen erkannten ſehr frühzeitig die Kraft des vollen Accordes. Sie wußten, daß der Grund-

ton ſchon ſeine Quinte enthalte, und durch die innigſte Vereinigung mit derſelben die Terze zeuge. Dieß nannten ſie den einfachen Accord; bald aber fanden ſie durch die Richtigkeit ihres Ohrs, daß die Prime ſich mit der Octave verdoppeln laſſe; ja ſie legten noch die kleine Septime in ihre Tonleiter, weil ihr richtiges Gehör bemerkte, daß die ſchneidende Octave, wenn ſie zu ermatten beginnt, ſich freiwillig zur kleinen Septime hinneigt: wie der Mann ſein Weib küßt, um ſein Geſchlecht fortzupflanzen: Eine Bemerkung, die ſchon der große welſche Harmoniſt Tartini in ſeinem vortrefflichen, leider faſt ganz unbekannten Tractat über die Harmonie gemacht hat.

Die griechiſche Tonleiter war alſo folgende:

7. Nete — — e
6. Paranete — d
5. Parameſe — c
4. Meſe — — a
3. Lichanos — g
2. Parypate — f
1. Hypate — e

Pythagoras bemerkte zuerſt die darin enthaltene Lücke, und ſtellte in zwei unverbundenen Tetrachorden folgende Tonleiter auf:

8. Nete — — e
7. Paranete — d
6. Trito — — c — das oberſte Tetrachord.
5. Parameſe — h
4. Meſe — — a
3. Lichanos oder Hyperpate — g — unterſtes Tetrachord.
2. Parypate — f
1. Hypate — e

Was nun die Stimmung der griechiſchen Saiteninſtrumente betrifft, ob ſolche nach dem Boethius folgender Maßen beſchaffen war

e die höchſte Saite

h, a die beiden mittlern Saiten

e die tiefſte Saite.

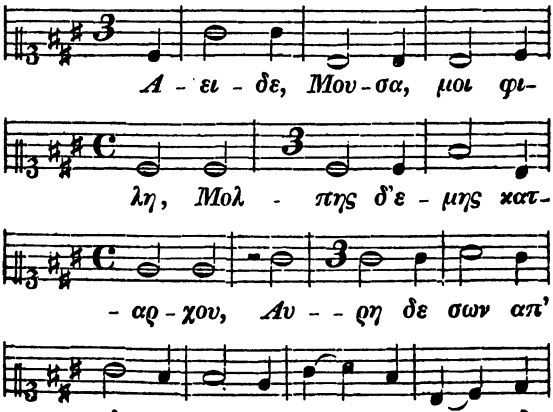
oder ob das griechiſche Tetrachord vor den Zeiten des Pythagoras Töne enthielt, die näher beiſammen lagen, läßt ſich nicht mit Gewißheit behaupten. Immer war es ſehr unvollkommen, und ſo ſchmeichelnd das Harpeggio iſt; ſo entſtehen doch im weitern Fortſchritt der Töne wahre Diſſonanzen. Pythagoras ſah zuerſt dieſe Unvollkommenheit ein, und erfand deswegen das berühmte Inſtrument, Helikon genannt, welche eine ganz ſimple Form, und ſeinem Bau nach einige Aehnlichkeit mit unſerm jetzigen Hackbrett hatte.

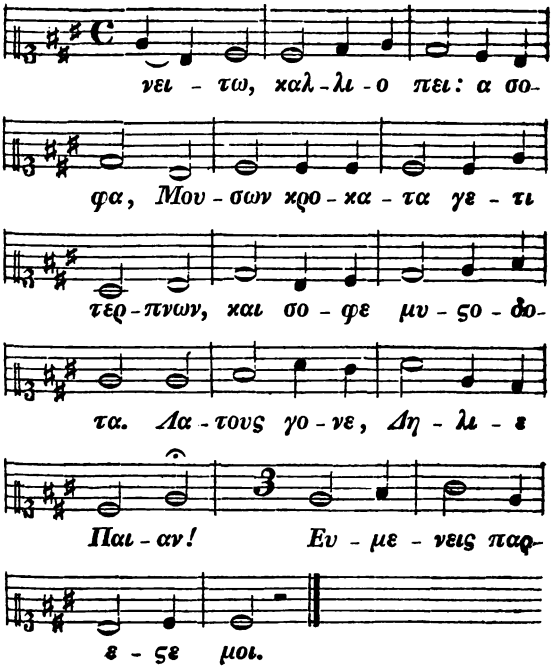
Dieſes Inſtrument war zunächſt dazu geeignet, um die Verhältniſſe der Conſonanzen darauf zu beſtimmen. Kircher gibt bei deſſen Verfertigung ſieben Linien an, und ſagt: man ſoll die eine Seite eines Vierecks zuerſt in zwei, alsdann in vier, und endlich in drei gleiche Theile abtheilen. Durch dieſe alſo gemachten Punkte ſoll man alsdann Parallellinien ziehen. Hierauf ziehe man von der obern Ecke oben gedachter Seite eine Linie in die Mitte der unterſten Linie, alsdann gibt dieſe unterſte, auf ſolche Art in zwei gleiche Theile getheilte Linie den Einklang; die zweite längere Linie von unten gegen die dritte ihres gleichen das Semitonium majus, oder den großen unvollkom-

menen Ton, z. B. cis, d, e, f, dergleichen vierte gegen die fünfte den Tonum majorem, oder ganzen Ton u. ſ. w. Caelius Rhodiginus legte dem Helikon neun Saiten bei, wovon jede den Namen einer Muſe führte.

Hieraus ſieht man, daß dieſes Inſtrument, wenn man es auch wirklich ſpielte, den Vortrag ganz einfacher Tonſtücke zwar vortrug, aber im ganzen doch noch ſehr unvollkommen war. Nur kärglich konnte man auf demſelben in eine verwandte Tonart ausweichen, weil die Einleiter dazu fehlten.

Von den wenigen Ueberreſten altgriechiſcher Muſik, die Herr Burette zu Anfang des vorigen Jahrhunderts in der Bibliothek des Königs von Frankreich auffand, mag auch hier der ſchon bekannte Hymnus an die Muſe Calliope eine Stelle einnehmen:





Dieß griechiſche Liedchen, das ſeiner Einfalt nach ſich unſerm alten Choralgeſang völlig nähert, hat, bei aller ſeiner Einfalt, das Gebrechen der äußerſt eingeſchränkten Tonleiter. Ueberall vermißt man Töne, die dem Geſange Anmuth und Rundung geben. Nirgends iſt eine Spur von Modulation in andere Tonarten. Zwar war dieſes bei dem Mangel ſo vieler Semitonien unmöglich, indeſſen ſtan-

den dem Künstler noch immer leicht zu erfindende Kunstgriffe offen, die halben und Viertelköne hervorzubringen. Zu den Zeiten Alexanders des Großen war die Tonkunst unter den Griechen im hohen Flore. Schon hundert Jahre vor ihm hatte Perikles, der Kenner und Schätzer jeder Kunst, auch die Musik mit verschwenderischer Freigebigkeit unterstützt. Einem großen Flötenspieler ließ er nach unserm Gelde ein Geschenk von 20000 Gulden reichen. Noch freigebiger belohnte der Besieger Asiens die Tonkünstler. Er führte den ersten Virtuosen seiner Zeit, Timotheus, mit sich umher, und ehrte und belohnte ihn königlich. Dieser Tonkünstler hatte jeden Zauber der Musik in seiner Macht. Er weckte den schlafenden Muth zum Streit; er sänftigte das lodernde Kriegsungestüm; er blies die Funken der Liebe zu Flammen auf; er schmelzte das Heldenherz Alexanders zum Mitleid gegen die von den Persern gemordeten Griechen: vom Mitleid ging er zur Rache über, und bewaffnete Alexanders Faust mit der Mordfackel, womit er Persepolis in Brand steckte: wie dieß alles Dryden in seiner meisterhaften Ode: Alexandersfest oder die Macht der Tonkunst, ganz unnachahmlich schön und stark gemalt hat.

Wenn man der Begeisterung der Dichter glauben dürfte, so könnte man in der Geschichte der griechischen Tonkunst noch höher hinaufgehen. In Homers Iliade, sonderlich in der Odyssee, findet man unzählige Spuren, wie hoch die Musik schon in den frühesten Zeiten von den Griechen geschätzt wurde. Allein die blühende Phantasie des Dichters abgerechnet, so haben wir ganz und gar keine

bestimmte Nachricht von den Schicksalen dieser göttlichen Kunst unter den Hellenen. Man zog die Töne ein, und schrieb keine Theorie. Endlich trat Aristoxen auf, und anatomirte zuerst den himmlischen Körper der Tonkunst. Er brachte ein Zahlensystem hervor, das keine Genies zeugt, und nichts weiter beweist, als daß die Quinte, die Terze und die höhere Octave, mit einem Worte, der volle Accord im Gebiete der Tonkunst liege. Aus dem Verhältniß der gleichen und ungleichen Zahlen bewies er, daß die Tonkunst nichts anderes sey als eine Rechenkunst, die man dunkel fühle. z. B.

1. 2. 4. 5. 16. 32.
3. 9. 15.
7. 14.

In diesen Zahlen liegen die Verhältnisse der Tonkunst, so wie sie noch heute unter uns bekannt sind. Doch, da die Ziffern des Generalbasses noch weitern Umfang haben, und auch die Semitonien in sich begreifen, so paßt sein System ganz und gar nicht mehr auf unsere Zeiten. Dessen ungeachtet war die Eintheilung der Griechen von musikalischen Tönen ganz vortrefflich. Sie theilten nämlich solche nach dem Zeugniß des Plutarchs

a) in das diatonische,
b) in das chromatische, und
c) in das enharmonische Klanggeschlecht ein.

Die diatonische Tonleiter der Griechen schritt gleich der unsrigen in ganzen und halben Tönen, die chromatische und enharmonische aber auf eine ganz verschiedene Art fort, nämlich die eine in halben Tönen und kleinen Terzen, die andere in Viertelstönen

Griechiſche Muſik.

Die Griechen müſſen ſehr früh mit den Geheimniſſen dieſer Kunſt vertraut geweſen ſeyn. Durch ihre früheſte Geſchichte, ſo ſehr ſie in das myſtiſche Dunkel der Fabeln gehüllt iſt, blitzt doch ſchon die Gewalt der Tonkunſt durch, ja man ſollte glauben, daß die Muſik dieſem großen Volke die Schwingen zu ſeinem ſtaunenswerthen Aufſluge gegeben habe. Wer kennt nicht die Fabel vom Orpheus, der mit dem Zauber ſeiner Leyer die Ungeheuer des Waldes zähmte, daß ſie kamen und ſeine Sohlen leckten?

In dieſer ganzen Dichtung ſieht der Philoſoph nichts anders, als die erſten Eindrücke der Muſik auf ein Volk, das ſo muſikaliſch als irgend eines in der Welt war. Alles förderte die Tonkunſt in Griechenland. Die günſtigen Einflüſſe des Himmels, die weichliche und empfängliche Bildung griechiſcher Körper; die gelinde und den Künſten entſprechende Regierungsverfaſſung; die faſt heilige Verehrung des Genies aller Art; und ſonderlich die Verbindung der Religion mit den Künſten, mußten die Muſik unter dieſem Volke bald in auſſerordentliche Aufnahme bringen. Lange ſogen die

Griechen nun den Zauber der Tonkunst ein, ehe sie die Göttin selber skeletirten und ein System bildeten. Doch findet man schon in den Gesetzen Draco's und Solon's Spuren, daß dieses Volk die Musik mit der Erziehung auf das strengste verband. Gymnastik und Musik waren die beiden Hauptpfeiler, worauf sich ihr ganzes Erziehungssystem gründete. Doch ist es außer allem Zweifel, daß sie dem Worte Musik eine viel weitere Deutung gaben, als wir heutigen Tages anzunehmen gewohnt sind. Sie verstanden unter dem Begriffe Musik, nicht bloß die Kunst, auf die Empfindung durch Töne zu wirken, sondern gaben ihm sogar eine moralische Bedeutung, und begriffen darunter die Harmonie aller Seelenkräfte, oder wie Plutarch sagt, den Einklang des moralischen Gefühls. Indessen beschäftigte sie schon die Musik in der Kindheit ihrer Geschichte. Homer selbst sang seine göttlichen Gedichte ab, und ob dieß nun gleich mehr musikalische Declamation als wirklicher Sang gewesen seyn muß; so ist es doch schon ein klarer Beweis, wie tief es die Griechen fühlten, daß Poesie immer mit der Musik verbunden seyn sollte; die Gesänge des Alcäus, Pindars und der Sappho, des Musäus und Anakreons wurden nicht bloß gelesen, wie wir wähnen, sondern sie wurden abgesungen und mit der Leyer begleitet. Diese Lyra war eigentliches Heptachord, oder ein mit sieben Saiten bezogenes Instrument, welches folgende Töne in sich begriff: F, G, A, B, C, D, E. Bald aber kam noch die Octave hinzu.

Die Griechen erkannten sehr frühzeitig die Kraft des vollen Accordes. Sie wußten, daß der Grund-

ton schon seine Quinte enthalte, und durch die innigste Vereinigung mit derselben die Terze zeuge. Dieß nannten sie den einfachen Accord; bald aber fanden sie durch die Richtigkeit ihres Ohrs, daß die Prime sich mit der Octave verdoppeln lasse; ja sie legten noch die kleine Septime in ihre Tonleiter, weil ihr richtiges Gehör bemerkte, daß die schneidende Octave, wenn sie zu ermatten beginnt, sich freiwillig zur kleinen Septime hinneigt: wie der Mann sein Weib küßt, um sein Geschlecht fortzupflanzen: Eine Bemerkung, die schon der große welsche Harmonist Tartini in seinem vortrefflichen, leider fast ganz unbekannten Tractat über die Harmonie gemacht hat.

Die griechische Tonleiter war also folgende:

7. Nete — — e
6. Paranete — d
5. Parameſe — c
4. Meſe — — a
3. Lichanos — g
2. Parypate — f
1. Hypate — e

Pythagoras bemerkte zuerst die darin enthaltene Lücke, und stellte in zwei unverbundenen Tetrachorden folgende Tonleiter auf:

8. Nete — — e
7. Paranete — d
6. Trito — — c
5. Parameſe — h
4. Meſe — — a
3. Lichanos oder Hyperpate — g
2. Paryppate — f
1. Hypate — e

das oberste Tetrachord.

unterstes Tetrachord.

Was nun die Stimmung der griechiſchen Saiteninſtrumente betrifft, ob ſolche nach dem Boethius folgender Maßen beſchaffen war

e die höchſte Saite
h, a die beiden mittlern Saiten
e die tiefſte Saite.

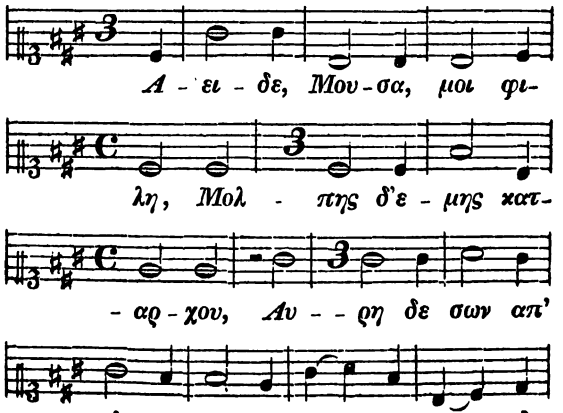
oder ob das griechiſche Tetrachord vor den Zeiten des Pythagoras Töne enthielt, die näher beiſammen lagen, läßt ſich nicht mit Gewißheit behaupten. Immer war es ſehr unvollkommen, und ſo ſchmeichelnd das Harpeggio iſt; ſo entſtehen doch im weitern Fortſchritt der Töne wahre Diſſonanzen. Pythagoras ſah zuerſt dieſe Unvollkommenheit ein, und erfand deswegen das berühmte Inſtrument, Helikon genannt, welche eine ganz ſimple Form, und ſeinem Bau nach einige Aehnlichkeit mit unſerm jetzigen Hackbrett hatte.

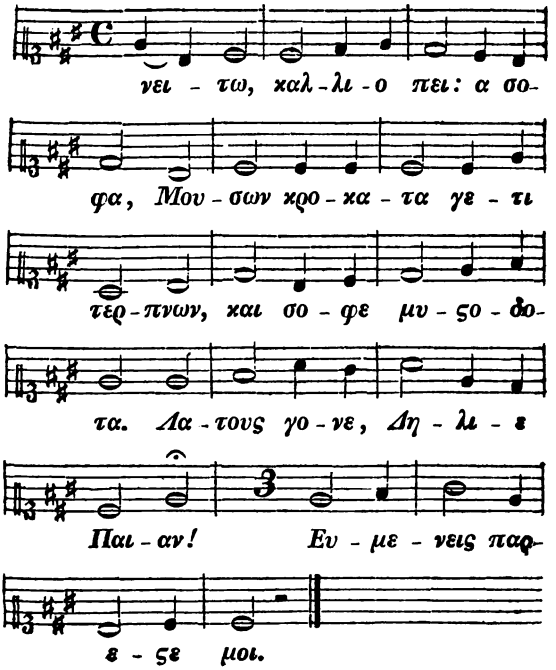
Dieſes Inſtrument war zunächſt dazu geeignet, um die Verhältniſſe der Conſonanzen darauf zu beſtimmen. Kircher gibt bei deſſen Verfertigung ſieben Linien an, und ſagt: man ſoll die eine Seite eines Vierecks zuerſt in zwei, alsdann in vier, und endlich in drei gleiche Theile abtheilen. Durch dieſe alſo gemachten Punkte ſoll man alsdann Parallellinien ziehen. Hierauf ziehe man von der obern Ecke oben gedachter Seite eine Linie in die Mitte der unterſten Linie, alsdann gibt dieſe unterſte, auf ſolche Art in zwei gleiche Theile getheilte Linie den Einklang; die zweite längere Linie von unten gegen die dritte ihres gleichen das Semitonium majus, oder den großen unvollkom-

menen Ton, z. B. cis, d, e, f, dergleichen vierte gegen die fünfte den Tonum majorem, oder ganzen Ton u. ſ. w. Caelius Rhodiginus legte dem Helikon neun Saiten bei, wovon jede den Namen einer Muſe führte.

Hieraus ſieht man, daß dieſes Inſtrument, wenn man es auch wirklich ſpielte, den Vortrag ganz einfacher Tonſtücke zwar vortrug, aber im ganzen doch noch ſehr unvollkommen war. Nur kärglich konnte man auf demſelben in eine verwandte Tonart ausweichen, weil die Einleiter dazu fehlten.

Von den wenigen Ueberreſten altgriechiſcher Muſik, die Herr Burette zu Anfang des vorigen Jahrhunderts in der Bibliothek des Königs von Frankreich auffand, mag auch hier der ſchon bekannte Hymnus an die Muſe Calliope eine Stelle einnehmen:





Dieß griechiſche Liedchen, das ſeiner Einfalt nach ſich unſerm alten Choralgeſang völlig nähert, hat, bei aller ſeiner Einfalt, das Gebrechen der äußerſt eingeſchränkten Tonleiter. Ueberall vermißt man Töne, die dem Geſange Anmuth und Rundung geben. Nirgends iſt eine Spur von Modulation in andere Tonarten. Zwar war dieſes bei dem Mangel ſo vieler Semitonien unmöglich, indeſſen ſtan-

den dem Künstler noch immer leicht zu erfindende Kunstgriffe offen, die halben und Vierteltöne hervorzubringen. Zu den Zeiten Alexanders des Großen war die Tonkunst unter den Griechen im hohen Flore. Schon hundert Jahre vor ihm hatte Perikles, der Kenner und Schätzer jeder Kunst, auch die Musik mit verschwenderischer Freigebigkeit unterstützt. Einem großen Flötenspieler ließ er nach unserm Gelde ein Geschenk von 20000 Gulden reichen. Noch freigebiger belohnte der Besieger Asiens die Tonkünstler. Er führte den ersten Virtuosen seiner Zeit, Timotheus, mit sich umher, und ehrte und belohnte ihn königlich. Dieser Tonkünstler hatte jeden Zauber der Musik in seiner Macht. Er weckte den schlafenden Muth zum Streit; er sänftigte das lodernde Kriegsungestüm; er blies die Funken der Liebe zu Flammen auf; er schmelzte das Heldenherz Alexanders zum Mitleid gegen die von den Persern gemordeten Griechen: vom Mitleid ging er zur Rache über, und bewaffnete Alexanders Faust mit der Mordfackel, womit er Persepolis in Brand steckte: wie dieß alles Dryden in seiner meisterhaften Ode: Alexandersfest oder die Macht der Tonkunst, ganz unnachahmlich schön und stark gemalt hat.

Wenn man der Begeisterung der Dichter glauben dürfte, so könnte man in der Geschichte der griechischen Tonkunst noch höher hinaufgehen. In Homers Iliade, sonderlich in der Odyssee, findet man unzählige Spuren, wie hoch die Musik schon in den frühesten Zeiten von den Griechen geschätzt wurde. Allein die blühende Phantasie des Dichters abgerechnet, so haben wir ganz und gar keine

bestimmte Nachricht von den Schicksalen dieser göttlichen Kunst unter den Hellenen. Man zog die Töne ein, und schrieb keine Theorie. Endlich trat Aristoxen auf, und anatomirte zuerst den himmlischen Körper der Tonkunst. Er brachte ein Zahlensystem hervor, das keine Genies zeugt, und nichts weiter beweist, als daß die Quinte, die Terze und die höhere Octave, mit einem Worte, der volle Accord im Gebiete der Tonkunst liege. Aus dem Verhältniß der gleichen und ungleichen Zahlen bewies er, daß die Tonkunst nichts anderes sey als eine Rechenkunst, die man dunkel fühle. z. B.

1. 2. 4. 5. 16. 32.
3. 9. 15.
7. 14.

In diesen Zahlen liegen die Verhältnisse der Tonkunst, so wie sie noch heute unter uns bekannt sind. Doch, da die Ziffern des Generalbasses noch weitern Umfang haben, und auch die Semitonien in sich begreifen, so paßt sein System ganz und gar nicht mehr auf unsere Zeiten. Dessen ungeachtet war die Eintheilung der Griechen von musikalischen Tönen ganz vortrefflich. Sie theilten nämlich solche nach dem Zeugniß des Plutarchs

a) in das diatonische,
b) in das chromatische, und
c) in das enharmonische Klanggeschlecht ein.

Die diatonische Tonleiter der Griechen schritt gleich der unsrigen in ganzen und halben Tönen, die chromatische und enharmonische aber auf eine ganz verschiedene Art fort, nämlich die eine in halben Tönen und kleinen Terzen, die andere in Viertelstönen

und großen Terzen. Ihre chromatiſche Tonleiter enthielt Töne, die wir heutiges Tages mit Kreuzen bezeichnen, z. B. *G* dur, *D* dur, *A* dur, *E* dur, *H* dur, *Fis* dur, *Cis* dur, *Gis* dur.

Die Molltöne kannten ſie ganz und gar nicht; denn es iſt Unſinn, wenn man annehmen will, daß die lydiſche Flöte bloß für weiche Töne geſchaffen geweſen; eine Flöte von lauter Molltönen läßt ſich nicht denken. Die lydiſche Flöte war gewiß unſern Flöten ähnlich, und die doriſche unſerer Hoboe.

Indeſſen verdient es hier bemerkt zu werden, daß auch die Griechen ſehr frühzeitig anfingen, Vocalmuſik von der Inſtrumentalmuſik zu ſondern, und daß die erſten bewundernswerthen Wirkungen der Tonkunſt nicht anders begriffen werden können, als daß Poeſie lange Gebieterin über die Tonkunſt war, und daß alſo der griechiſche Muſiker nichts zu thun hatte, als den großen Rhapſoden zu begleiten. Die Griechen hatten gewiſſe Odeen, die man ungefähr mit unſern Opernhäuſern vergleichen kann, in dieſen Odeen übten ſich nicht allein große Declamatoren, Mimiker und Künſtler aller Art, ſondern auch die Muſiker. Was todt war, was keinen andern Ausdruck der Dichtkunſt zuließ, dahin ſtrömte der Katarakt der Tonkunſt!

Die Griechen hatten zwar unſere Noten nicht, womit man die muſikaliſchen Ideen allen Nationen mittheilen kann; aber ſie hatten doch gewiſſe Zeichen, die ſie über oder unter die Worte der Dichter hinſetzten, und wodurch ſie das Steigen und Fallen der Stimmen ſo ziemlich bezeichnen konnten. Wir verſtehen zwar jetzt ihre muſikaliſche Charakteriſtik nicht ganz mehr, doch ſehen wir ſo viel

daraus, daß ſie äußerſt eingeſchränkt war. Der träge oder ſchnelle Gang der Töne, die Beſtimmung der Tacte, die Bemerkung der muſikaliſchen Farben, die Verflößung der Töne, und ſonderlich die Eintheilung der Tacte, fehlte den Griechen ganz und gar. Selbſt der Tiefforſcher Plutarch hat in ſeiner Abhandlung über griechiſche Muſik nichts weiter bewieſen, als daß ſie mit der unſrigen ungefähr im Verhältniſſe eines Zwerges gegen einen Rieſen ſtand. Einfalt und richtige Verhältniſſe mögen ungefähr den Charakter der griechiſchen Muſik ausgemacht haben. Aber was iſt dieß gegen die Muſik der Welſchen und Deutſchen?! Als die Griechen von ihrer Urgröße herab ſanken, da verſank auch ihre Tonkunſt, und Dio der Geſchichtſchreiber ſagt mit Recht: die Griechen heulen und ſingen nicht mehr; die Griechen leyern und ſpielen nicht mehr.

Ehe ich den Artikel von der griechiſchen Tonkunſt beſchließe, muß ich ihren Charakter, ſo weit es ſich thun läßt, erſt kurz bezeichnen.

Fürs erſte ſcheint ſie weit mehr Declamation, als Geſang geweſen zu ſeyn. Das Pathos war gewiß dieſer Muſik eigen, wie man theils aus den vortrefflichen Gedichten, theils aber auch aus den wenigen Ueberreſten derſelben mit Zuverläßigkeit ſchließen kann.

Die erſten Chriſten fanden die griechiſche Muſik ſo vortrefflich, daß ſie viele gangbare Melodien beibehielten, und nur chriſtliche Texte darunter ſetzten. Sie gaben ein griechiſches Geſangbuch heraus, welches aus acht Stimmen oder Singweiſen beſteht, und deßwegen Achtklang heißt. Zur Zeit

Carls des Großen kam dieſer Achtklang auch in die lateiniſche Kirche, und unſer großer Luther behielt ſie bei, und ſetzte deutſche Texte darunter.

Wir beſitzen ſie alſo noch in unſerer Kirche in den herrlichen Liedern:

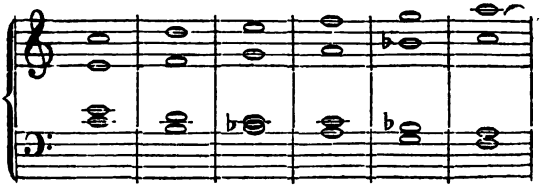
»Ein Kind geboren zu Bethlehem.
»O Lamm Gottes, unſchuldig.
»Es iſt das Heil uns kommen her.
»Ein feſte Burg iſt unſer Gott.
»Dank ſagen wir alle.
»Chriſt iſt erſtanden.
»Mitten wir im Leben ſind.
»Vom Himmel hoch da komm ich her.«

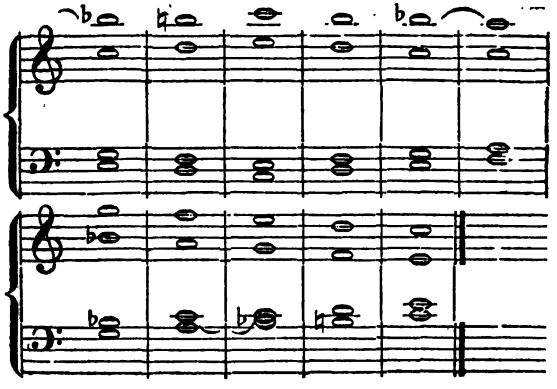
Nach dieſen herrlichen Melodien zu urtheilen, die ſeit ſo vielen Jahrhunderten in den chriſtlichen Gemeinden hallen, iſt Einfalt und Erhabenheit ganz gewiß der Hauptcharakter der griechiſchen Muſik geweſen. Hochgefärbte Töne, künſtliche und weitgeſuchte Modulationen, ſchnelle und geflügelte Melodiegänge, Eintheilung in die vier Stimmen des Discants, Tenors, Alts und Baſſes kannten ſie ſicher nicht. Ihre Geſänge gingen im Einklange: wie einer ſang, ſo ſangen alle. Auch ſcheinen ſie von der Verſchiedenheit der Tacte und Menſuren nichts gewußt zu haben. Ihr muſikaliſcher Rhytmus muß alſo äußerſt reich, abwechſelnd und gerade derjenige geweſen ſeyn, den unſer Klopſtock an der heutigen Muſik vermißte. Die Eintheilung der Melodie in Tacte beſtimmt zwar den Gang derſelben, aber hemmt zugleich den Flug der Einbildungskraft. Ob auch die Griechen den muſika-

lischen Styl in den gottesdienstlichen, dramatischen, mimischen, Kammer- und Volksstyl eintheilten, ist sehr schwer zu beantworten: doch beweisen ihre (Scolien) Tischgesänge, worüber Hagedorn uns eine so vortreffliche Abhandlung geliefert hat, daß sie den Ton der Volkslieder sorgfältig vom Tone der religiösen Gesängen zu unterscheiden wußten. Dem Euripides, Sophokles und Aeschylus nach zu urtheilen, waren ihre Chöre voll Majestät und Würde; und da sogar die Chöre des Aristophanes gesungen wurden, so müssen sie auch im komischen Styl keine Fremdlinge gewesen seyn. Mit einem Wort, und ohne Gräkomanie gesprochen, so kann man zuverläßig behaupten, daß ihre Musik zwar in einem verhältnißmäßig trefflichen Zustande gewesen, aber sich doch bei weitem nicht mit unserer heutigen vergleichen lasse. Diesen Reichthum, diese Mannigfaltigkeit der Ideen, Melodien, Harmonien Modulationen, diese kühne Imagination, diese oft schwelgende Phantasie, sucht man bei ihnen vergebens.

Zum Beschlusse fügen wir noch ihre Tonleiter bei:

Für das Klavier.





Die Tonreihen der Alten.

Verhältniſſe.								
1536								
1728								
1914								
2048								
2187								
2304								
1592								
2916								
3072								
3456								
3888								
4096								
4374								
4608								
5184								
5832								
6144								
6912								
7776								
8192								
9216								
10368								

Noch muß ich dem Einwurfe begegnen, welchen Nepos in der Vorrede zu ſeinen Biographien,

in den Freunden der Tonkunst zu erregen sucht, woraus scheint, als hätte es Personen von Stande zur Unehre gereicht, sich auf die Musik zu legen, wie er ausdrücklich das Beispiel des Epaminondas anführt. Aber hier ist nicht die Rede von der Musik überhaupt, sondern nur von dem Mißbrauch der weichen lydischen Flöte, welcher damals so eingerissen war, daß die griechische Seele nicht dadurch gestärkt, sondern entnervt wurde.

Und in diesem Betracht wäre es noch heut zu Tage Schade für einen Helden, wenn er durch weiche Gesänge und durch ein weibisches Instrument die Nerven seiner Seele abspannen wollte. Auch hielten es die Griechen aus diesem Grunde einem großen Manne unanständig, sich auf ein blasendes Instrument zu legen, weil der Ansatz Verzerrung des Mundes und Bausbacken verursacht, und dieß gegen ihre hohen Begriffe von Schönheit und Anstand war. Sonst aber gab es wenige große Männer in Griechenland, die nicht auch ein musikalisches Instrument, sonderlich die Leyer zu spielen wußten. So traf, nach dem Zeugniß Homers, die an den trotzigen Achilles abgeordnete Gesandtschaft den Helden mit der herzbezwingenden Leyer an. Miltiades, Cimon, Timoleon, Alcibiades, selbst Perikles und Sokrates, waren vortreffliche Musiker. Sie sangen bei ihren Gastmahlen, und wußten diese Gesänge mit der Lyra zu beseelen, nur blieb es immer unanständig, die Flöte zu blasen. Plutarch in seiner oft gerühmten Abhandlung über die Musik entscheidet diesen Streit ganz und gar.

Römer.

Die Geschichte der Tonkunst unter den Römern ist ein dürrer Boden, worauf nur da und dort ein Blümchen wächst. Die Römer waren, wie in allen schönen Künsten, so auch in der Tonkunst, ganz und gar Copisten von den Griechen. Doch findet man schon im Livius Spuren der ältesten Musik unter den Römern. Schon Romulus, besonders aber Tullus Hostilius, verbanden die Musik mit ihrem Gottesdienste. Wie alle Musik, die in der Wiege liegt, so war auch die römische zu jenen Zeiten klein, dürftig und einfältig. Der vortreffliche musikalische Geschichtschreiber Pater Martini behauptet (aus welchen Quellen kann ich nicht bestimmen), daß die römische Musik lange Zeit keinen weitern Umfang gehabt habe, als unser Kühhorn; und ich glaube auch seinem Zeugnisse. Die Töne des Kühhorns liegen ganz und gar in der Natur; alle übrigen dazwischen liegenden Töne muß erst die Kunst suchen. Da aber zu Untersuchungen dieser Art, Muße, Anstrengung, Behaglichkeit und Wohlstand gehört, so lassen sich diese Mitteltöne vom kriegerischen Geiste der Römer nicht so bald erwarten. Die Instrumente, welche man

in Rom ausgrub, ſind auch ſo dürftig gemacht, daß die der Wilden in Nordamerika noch mehr Schönheit und Umfang haben. In den reichen Antiquitätenſälen der Römer findet man dergleichen Inſtrumente zu tauſenden, wovon einige ſo bizarre Formen haben, daß man nicht weiß, was man aus ihnen machen ſoll. Die einfache und Doppel-Pfeife, das Krummhorn, das Schneckenhorn, die Tuba oder Trompete, das Cymbal, und eine Art von Pauken, kann man noch von einander unterſcheiden. Dazu kamen noch ihre Leyern, die ſo eng und unſchicklich gemacht waren, daß ſich kein ſtarker bedeutender Ton von ihnen erwarten läßt. Die Kunſt, Reſonnanzböden anzubringen, durch Stege die Saiten zu theilen, den Schall zu vermindern oder zu vermehren, ſcheint ihnen noch zu den Zeiten des Horaz ganz unbekannt geweſen zu ſeyn. Doch haben die friedlichen Zeiten Auguſts auch die Muſik in beſſere Aufnahme gebracht. Die Veſtalinnen legten ſich auf den Geſang; Mädchen und Knaben wurden abgerichtet, in Chören miteinander zu wetteifern, wie man aus dem Carmen seculare des Horaz erſiehet, welches unſtreitig von Wechſelchören abgeſungen wurde. Wäre die römiſche Muſik ſo vortrefflich geweſen, wie die Poeſie, ſo müßte etwas Großes und Ganzes herausgekommen ſeyn. Allein die Römer beweiſen durch ihr Beiſpiel, daß die Muſik nicht immer blühe, wo die Dichtkunſt hoch geſtiegen iſt. Zwar ſollen einige römiſche Weltweiſe die Grundſätze der Tonkunſt unterſucht haben: da aber ihre Schriften alle verloren gegangen ſind, wer kann urtheilen?

Es iſt bekannt, daß die Römer die Muſik ſo-

wohl bei dem Schauſpiel, als auch bei ihren Heeren anwandten, weil ſie die Macht derſelben von barbariſchen Völkern erlernten. Allein ihre Kriegsmuſik war, wie man gewiß weiß, äußerſt elend und kraftlos. Weit beſſer aber muß ihre theatraliſche, ſonderlich mimiſche Muſik geweſen ſeyn, weil ſie die Geberdenſprache der größten Meiſter in der Mimik dollmetſchte. Da es aber den Römern an muſikaliſchen Zeichen fehlte, ſo ſind alle Beiſpiele davon verloren gegangen.

Mit dem Verfalle des römiſchen Staats ſanken auch die Künſte immer tiefer herunter, und man hörte in ihren letzten Zeiten kaum noch einige wimmernde Laute der Tonkunſt: ja dieſe göttliche Kunſt wäre vielleicht lange unter römiſchem und griechiſchem Schutte begraben geblieben, wenn nicht die Chriſten, von ihrer Kraft überzeugt, ſolche fortgepflanzt hätten: daß ſie ſchon von den Apoſteln zum Kirchengeſang gebraucht worden, ſieht man aus der Ermahnung des Apoſtels Paulus: »Erbauet euch ſelbſt unter einander mit Pſalmen, Geſängen und geiſtlichen lieblichen Liedern.« Jede gottesdienſtliche Verſammlung der Chriſten begann mit einem Liede und ſchloß ſich mit einem Liede: eine Sitte, die ſich bis auf unſere Zeiten erhalten hat. Plinius ſagt daher von den Chriſten ſeiner Zeit: Sie ſtehen früh auf, kommen zuſammen und ſingen ihrem Gott Chriſtus ein Lied, dann erſt gehen ſie an ihre Geſchäfte.

Athanaſius der große Kirchenvater war unſtreitig ein vortrefflicher Tonkünſtler: er verbeſſerte den Kirchengeſang unter den Chriſten durchgängig, und verfertigte ſelbſt einige herrliche Lieder, wovon wir ſein Te Deum laudamus noch heute tauſend

Mal ſingen, und tauſend Mal entweihen. Luther hat es ins Deutſche übertragen und des Athanaſius Melodie beibehalten. In der griechiſchen Kirche gibt es noch viele von Athanaſius geſetzte Lieder, die gleiches Verdienſt haben.

Die Geſänge des Laetantius wurden lange in den chriſtlichen Kirchen abgeſungen, und die Katholiken ſingen ſie noch immer. Luther verdrängte aus den weiſeſten Gründen die lateiniſchen Geſänge ganz und gar aus der deutſchen Kirche; überſetzte aber auch einige der beſten ältern Geſänge, und behielt die Melodien bei. In der morgenländiſchen Kirche erhielt ſich der wahre Geſchmack der Tonkunſt länger, als in der abendländiſchen; denn hier artete ſie, ſonderlich unter den Päpſten, gar bald in ſchwelgende Pracht aus und in einen Pomp, worunter die edle Einfalt erlag. Ihr Geſang war, wie Jamblichius ſagt, toſendes Pfaffengebrüll; und ihre Inſtrumentalbegleitung nichts anderes, als ein unverſtändliches Gewirr und Geklingel. In der griechiſchen Kirche dagegen behielt man die edle Simplicität bis auf den Untergang des Staats bei. Das griechiſche Kaiſerthum beweiſt den Satz, daß der Verfall eines Staats eben nicht immer mit dem Verfalle der Künſte und Wiſſenſchaften verbunden ſeyn müſſe: denn aus Conſtantinopels Trümmern traten die Lehrmeiſter des ganzen menſchlichen Geſchlechts hervor. Die Muſen flüchteten nach Italien, und mit ihnen auch Polyhymnia, Uranias trauliche Schweſter.

Die Italiäner haben alſo ſehr frühzeitig Epoche in der Muſik gemacht; und dieſe ihre glänzende, die finſterſten Jahrhunderte erleuchtende Epoche, iſt noch immer nicht verſchwunden. Ganz Europa hat ſich

nach den Welſchen gebildet, und ſie verdienten vor allen Völkern der Welt dieſe Ehre. Denn was war und iſt die Tonkunſt der Italiäner? — Ihr Geſang iſt ſchmelzend, ihre Inſtrumentalbegleitung war, ſonderlich in der erſten Periode ihrer Tonkunſt, nicht rauſchend und übertäubend, ſondern eine ſtille kryſtallene See, die den Kahn des Geſanges trug und hob. Es iſt alſo der Mühe werth, die Urſachen aufzuſuchen, wodurch Italien ſich in der Tonkunſt ſo weit über alle andern Nationen hinweg ſchwang.

Fürs erſte mag der günſtige Himmelsſtrich, der die Menſchen ſo ſehr zum Sang und Spiel auffordert, wohl einigen Antheil an dieſem Fluge der Phantaſie haben: ob ich gleich nicht mit dem großen Winkelmann behaupten möchte, daß die Griechen bloß durch die Wohlthat ihres Himmelsſtrichs Griechen geworden ſind, und daß alſo Italiens Pomeranzendüfte einen ſo großen Antheil an ihrer blühenden Tonkunſt haben müßten. Man hat zwar die Bemerkung gemacht, daß ein günſtiges Klima größere Muſiker zeuge, als ein ungünſtiges; doch hat unſer nördliches Deutſchland dieſen Satz ſehr eingeſchränkt; denn wir haben Muſiker hervorgebracht, die nicht bloß mit den Welſchen wetteifern, ſondern ſie an Genie und Reichthum der Erfindung überflogen. Ein Feuerländer ſingt nicht; da hingegen der Otahiter in den Wollüſten der Muſik ſchwimmt. Aber zwei Gränzlinien des äußerſten entſcheiden hier nichts. Doch bleibt ſo viel gewiß, daß ein mildes Land und fröhliche Muße faſt immer den Geſang hervorbringen.

Die zweite Urſache des Aufflugs der welſchen Mu-

ſik iſt entſcheidender, und beſteht in auſſerordentlicher Aufmunterung derſelben durch die Großen, und in den fürſtlichen Belohnungen, die ſie ausgezeichneten Muſikern geben. Das Haus Medicis hat ſich unſterbliche Verdienſte um die Tonkunſt erworben, die großen Fürſten dieſes Hauſes ehrten die Muſiker, als wären ſie die erſten Säulen des Staats. Ein Kapellmeiſter Namens Cryſolidas, ein geborner Grieche, hatte 2000 Zechinen Beſoldung, den Rang gleich nach dem Oberhofmarſchall, und ſpeiſte gewöhnlich alle Tage an der Tafel des Herzogs. Unter dieſen großen Pflegern der Muſen blühte eigentlich die Muſik in Italien zuerſt auf. Man hat noch Kirchenſtücke aus jenen Zeiten, welche voll Einfalt und Majeſtät ſind. Auch fing man damals an, zuerſt die Theorie der Muſik zu unterſuchen, und zwar mit ſolchem Tiefſinn, daß unſere neuern Muſiker noch ſehr viel daraus lernen können. Die Republik Venedig eiferte den Medicäern in der Unterſtützung der Tonkunſt rühmlichſt nach. Einer ihrer Bürger, Namens Joſeph Zarlino, ſchrieb ein Werk in vier Foliobänden über die Harmonie, welches noch heute das Handbuch der größten Tonſetzer iſt. Der deutſche Orpheus Bach ſagte einſt zu einem Engländer, der ihn fragte, was er für Lehrer gehabt habe? Meinen Vater, antwortete er, und Zarlino. — Die Venetianer erfanden mehrere Regiſter in der Orgel; ſie verbanden die Inſtrumentalmuſik mit dem Geſang in der Kirche; und wurden endlich im vorigen Jahrhundert die Schöpfer der Oper.

Die erſte Oper, welche 1624 zu Venedig aufgeführt wurde, iſt zwar gedruckt erſchienen; aber durch

ihre Seltenheit so kostbar, daß man jetzt hundert und mehrere Louisd'ors dafür bezahlt. Sie ist groß im Style, voll Einfalt und Majestät; der Gesang durchgängig herrschend, und die Instrumente sind ihm ganz und gar unterworfen. Die Carnevals-Lustbarkeiten haben Anlaß zur Erfindung der Oper gegeben. Was aber die Venetianer über alles erhebt, ist, daß man ihnen die große Erfindung der Noten zu danken hat. Vorher war es äusserst mühsam, ein musikalisches Stück aufzusetzen. Man behalf sich allenthalben mit der sogenannten deutschen Tabulatur, wo man vier Linien zog, und durch Buchstaben und Striche die Höhe und Tiefe und den Werth der Töne anzeigte. Guido von Arezzo aber sah die Gebrechen dieser Setzart zuerst ein, und erfand unsere heutigen Noten, eine Erfindung, die eben so groß und wichtig, als die Erfindung der Zahlen ist. Durch sie hat man es endlich dahin gebracht, daß nicht nur die trägsten, wie die blitzschnellsten Töne fixirt, sondern die musikalischen Erfindungen aller Nationen auf die späteste Nachwelt gebracht werden können. Die Pause, Taktstriche, Vermehrung der Takte, Bestimmtheit und Natur der Schlüssel, alles dies verdanken wir dem großen Guido. Er belauschte gleichsam die Pulsschläge der Musik, und machte sie durch Charaktere anschaulich. Nach seinem Tode gab man den Noten immer mehr Vollkommenheit: man zerschnitt die ganzen Schläge in Halbe, Viertel, Achtel, Sechzehntel, Zweiunddreißigstel und Vierundsechzigstel; man erfand die Fermaten, Mordenten, und die Zeichen des ganzen musikalischen Colorits, so daß jetzt die musikalische Sprache die bestimmteste und vollkommenste in der Welt ist.

Die Noten haben auch dem großen Leibnitz den Riesengedanken eingegeben, eine allgemeine Sprache zu erfinden. Denn, schloß er, so wie ein jedes cultivirtes Volk die Noten gar leicht erlernen kann, ohne die Sprache des andern zu verstehen; so wären auch Zeichen gleich den Noten möglich, welche unsere Ideen fremden Nationen verständlich machen könnten. Er starb auch mit der vollen Ueberzeugung von der Möglichkeit dieser Erfindung.

Der päpstliche Hof hat endlich die Musik in Italien auf den höchsten Gipfel gebracht. Pius IV. und Sixtus V. haben sogar einige Musiker canonisirt. Sie gaben eigene Schriften und Befehle heraus, wodurch die Musik nicht nur allen Geistlichen aufs schärfste anbefohlen, sondern auch ihre Vortrefflichkeit und Geistlichkeit so erwiesen wurde, daß man beinahe alles darüber vergaß, und nur Musik studierte. Die Päbste selbst besoldeten die Tonkünstler ausserordentlich. Die päpstliche Kapelle zu den Zeiten des erwähnten Sixtus kostete jährlich 150,000 fl. zu unterhalten. Auch nach Neapel und Genua drang dieser musikalische Enthusiasmus; und ganz Italien ward bald ein lautschallender Konzertsaal, der alle Europäer herbeilockte, um daselbst wahre Tonkunst zu hören und zu lernen!

Der stärkste und entscheidendste Grund von der Blüthe der Musik in Italien ist sicher ihre engste Verbindung mit der Religion. In mehr als einem päpstlichen Breve liest man noch in unsern Tagen den Ausdruck: „Sancta musica.“ Ja, Papst Honorius schrieb sogar Beatus est, qui ad honorem Dei, et beatae Virginis Mariae, coluit musicam. Bei Bestimmung der guten Werke

ſtellten ſie ausdrücklich den Satz auf: Es ſey vor Gott verdienſtlich, die Leute mit der Muſik zu ergötzen. Noch im vorigen Jahrhundert ſchrieb ein Cardinal: „Qui musicam non callet, seu nullo oblectamento animi illam audit; ex diabolo est, nam solus ille omnem harmoniam respuit.“ Man nehme dieſe bis zur Schwärmerei getriebene Vorliebe für Muſik, und ſtelle ſich Rom einige Jahrhunderte hindurch vor, wie all ſeine prächtigen Tempel von Menſchenſtimmen, Saitenklang, Orgelton, Pauken, Trompeten und allen blaſenden Inſtrumenten Jahr aus Jahr ein wiederhallen; wie dieſe Eindrücke in der früheſten Jugend ſchon in die Seele des Welſchen ſchneiden; wie kein Welſcher betet, beichtet, communicirt, ſeine Andacht verrichtet, ohne daß ihn Töne der Muſik umſchwimmen; und wenn man will, ſo ſetze man noch die beſondere Reizbarkeit der italiäniſchen Nerven hinzu: ſo kann ein Blinder die Frage beantworten, wodurch iſt Italien in der Muſik ſo groß geworden? In allen Arten des muſikaliſchen Styls hat dies beneidenswürdige Land Meiſter aufzuweiſen. Sie haben ſehr frühzeitig den Kirchenſtyl beſtimmt; Allegri hat ſchon vor einigen Jahrhunderten ſo vortreffliche Chöre und Wechſelgeſänge geſetzt, daß man ſie nicht ohne Entzücken hören kann. Sein Miſerere, welches noch heutiges Tags am Charfreitage faſt in allen katholiſchen Kirchen geſungen wird, iſt mit himmliſchem Gefühl geſetzt und wird nie aufhören zu wirken, ſo lang es noch Herzen gibt, die für die Andacht glühen. —

Die Pſalmen von Orlando de Laſſo aus der Mitte des ſechszehnten Jahrhunderts haben ſo viel

Einfalt, Hoheit, Majestät des Ausdrucks, daß ich es kaum begreife, wie man noch jetzt die Psalmen besser in Musik übertragen kann. Die Meisterstücke dieses großen Tonsetzers liegen zu München in der Bibliothek begraben, und nur manchmal gibt es einen Forscher, welcher den Staub hinwegbläst und die Partituren des großen Tonkünstlers studiert. — Vielleicht macht uns noch ein Vogler mit den Sätzen dieses Musikers bekannt.

Die zweite Periode der italiänischen Musik dauert ungefähr vom Jahr 1680 bis 1750. Sie ging von der äußersten Einfalt in etwas Pracht über, und vereinigte die weltliche Miene des Dramas mit dem Glutantlitze des Kirchenstyls: und dies legte den ersten Grund zum Verfall der Musik! Da nichts schwerer ist, als die Gränzlinien des musikalischen Styls zu bestimmen, so ist auch nichts leichter, als an dieser Klippe zu scheitern. Noch ist es zwar nicht ganz geschehen, aber der Verfall der Tonkunst ist nahe. — An dieser Profanisirung ist niemand Schuld, als die Großen: denn diese thaten an die Genies die unsinnige Forderung, die Kirche aufs Theater, und das Theater in die Kirche zu pflanzen. Dieser Zwang veranlaßte die Tonmeister, eine gewisse Ueppigkeit in den Kirchenstyl zu bringen, der die Glut der Andacht beinahe ganz ertödtet. Anton Caldara schrieb ums Jahr 1722 zuerst in diesem Style; doch behielt er noch das Fugenartige bei. Er war ein großer Kenner des Contrapunkts, und verstand auch die Kraft des Sanges; aber sein Geist beugte sich unter den Geschmack des kaiserlichen Hofes; daher haben seine Messen schon einen Anstrich von Theaterchören. Doch wäre es sehr zu

wünschen, man hätte seine Manier beibehalten. Caldara gab den Instrumenten nicht mehr, als sie haben sollen; er hob den Gesang — und wußte den Generalbaß zu bearbeiten. Auch schlingen sich seine Fugen noch ziemlich richtig, und hüten sich vor dem leichtfertigen Tempo, das unsere heutigen Tonsetzer angenommen, die nicht selten aus einem ernsten Halleluja und Amen einen Contratanz gemacht haben.

Unstreitig sind in diesen beiden musikalischen Epochen die größten Geister aufgetreten.

Fuchs, Caldara, Brescianello, Tonini, Marotti waren Köpfe vom ersten Rang; sonderlich arbeiteten die großen deutschen Meister dem verderblichen Strome mit Glück entgegen; und erst spät trat der Strom aus seinem Ufer und verwüstete die Gefilde.

Vom Jahr 1740 bis 1750 blühte die welsche Tonkunst, besonders die dramatische, in Neapel und Berlin in einem ausnehmenden Grade. Kenner behaupten nicht ohne Grund, daß dies die glänzendste Epoche der Tonkunst gewesen. Der König von Portugal hatte um diese Zeit ein Orchester, welches das Erstaunen der Welt war. Aber der schreckliche 1. Nov. 1755 verschlang Lissabon im Erdbeben, und 78 der ersten Musiker der Welt wurden unter dem Schutte begraben. In diesem goldenen Zeitraume galt der Gesang alles; er herrschte, und die Instrumente dienten ihm als Vasallen. Die Würde der Orgel wurde durch ganz Deutschland anerkannt, und von Sebastian Bach, Händel, Marchand und Martinell mit ausserordentlichem Nachdruck gespielt. Man gab, sonderlich in Italien und

Frankreich, die vortrefflichsten Schriften über die Musik heraus. Es gab Tonsetzer vom ersten Range, und die Virtuosen wurden bis zur Verschwendung belohnt. Nur Schade, daß um diese Zeit die Anzahl der Castraten so merklich zunahm. Die Welschen kamen zuerst auf den schändlichen Gedanken, die Menschenstimme durch Entmannung fortzupflanzen. Selbst durch ein päpstliches Breve wurden die Castrationen autorisirt, und dieses Breve hat noch dazu die abscheuliche Klausel: „**Ad honorem Dei.**“ Wenn Gott zu seiner Verherrlichung Castrationen verlangte, so würden wir wohl ausdrückliche Befehle in seinem Worte dazu finden; allein Gott und seine herrlich eingerichtete Natur hassen alle Verstümmelungen: nichts beweist dies mehr, als die Castraten selber, die bei aller Kunst, zu welcher sie sich unläugbar aufschwangen, dennoch heulen und krähen. Gott und die Natur gebieten, daß man mit Frauenzimmern Discant und Alt, mit Mannsleuten aber Tenor und Baß besetzen soll. Uebertrifft man dies große Gesetz, so rächt sich Mutter Natur durch Mißklang und widrigen Eindruck. Heil unserm Vaterlande, daß wir zwar Castraten belohnen, aber keine machen! Wer, wie die Deutschen, die Kunst versteht, Frauenzimmer gehörig zu bilden, bedarf der Eunuchen nicht. —

Da in dieser musikalischen Epoche der Gesang so eifrig ausgebildet wurde, so litt die Instrumentalmusik darunter. Wir haben daher von diesen Zeiten, außer einigen großen Organisten, keine sonderlichen Meister aufzuweisen. Dies war der dritten Epoche vorbehalten, welche vom Jahr 1750 bis auf unsere Zeiten reicht.

Auch in dieſem Zeitpunkte zählen die Welſchen noch große und außerordentliche Meiſter. Traetta, Galuppi und Jomelli gaben den Ton an. Traetta behauptet noch immer die Würde des Geſangs, gibt aber den Inſtrumenten mehr Arbeit. Seine Opern ſind mit tiefem Verſtändniſſe der Dichtkunſt und Muſik geſetzt; ſein Recitativ iſt ziemlich correct; ſeine Arien haben Anmuth und oft ſchmelzende Zärtlichkeit; und auch ſeinen Chören fehlt es nicht an Würde. Nur iſt er kein ſonderlicher Kontraktpunctiſt geweſen; denn ſeine Kirchenſtücke ſtrömen wie Schneewaſſer am nackten Fels hinab. Sein Haſchen nach neuen Einfällen, ſeine langweiligen Coloraturen, ſeine häufigen Ruhepuncte und andere Künſteleien zerſtören die Einfalt des Satzes, und verſprechen ſeinen Kompoſitionen keine lange Dauer.

Galuppi, weit größer als ſeine Vorgänger, hat äußerſt ſimpeln und lieblichen Geſang; reiche Erfindung, ungekünſtelte Modulation und herrliche Harmonie. Seine Inſtrumentalbegleitung iſt nicht toſend, nicht die Menſchenſtimme übertäubend, auch nicht einſchläfernd für die Inſtrumentaliſten; ſondern ſo vortrefflich gewählt, ſo der Natur der Inſtrumente angemeſſen, daß, ſo einfach die Noten ſind, ſie doch nur ein Meiſter ganz herausbringen kann. Galuppi hat tiefes Schönheitsgefühl; er war daher meiſt ein treuer Dollmetſcher des poetiſchen Textes. Den Sturm der Inverſion, der den Hauptgedanken wie in einem Feuerregen auf die Seele des Hörers träuft, liebte er gar nicht. Was der Dichter ſprach, das ſprach er ihm in Einfalt des Herzens nach. Daher ſehen ſeine

Mal ſingen, und tauſend Mal entweihen. Luther hat es ins Deutſche übertragen und des Athanaſius Melodie beibehalten. In der griechiſchen Kirche gibt es noch viele von Athanaſius geſetzte Lieder, die gleiches Verdienſt haben.

Die Geſänge des Laetantius wurden lange in den chriſtlichen Kirchen abgeſungen, und die Katholiken ſingen ſie noch immer. Luther verdrängte aus den weiſeſten Gründen die lateiniſchen Geſänge ganz und gar aus der deutſchen Kirche; überſetzte aber auch einige der beſten ältern Geſänge, und behielt die Melodien bei. In der morgenländiſchen Kirche erhielt ſich der wahre Geſchmack der Tonkunſt länger, als in der abendländiſchen; denn hier artete ſie, ſonderlich unter den Päpſten, gar bald in ſchwelgende Pracht aus und in einen Pomp, worunter die edle Einfalt erlag. Ihr Geſang war, wie Jamblichius ſagt, toſendes Pfaffengebrüll; und ihre Inſtrumentalbegleitung nichts anderes, als ein unverſtändliches Gewirr und Geklingel. In der griechiſchen Kirche dagegen behielt man die edle Simplicität bis auf den Untergang des Staats bei. Das griechiſche Kaiſerthum beweist den Satz, daß der Verfall eines Staats eben nicht immer mit dem Verfalle der Künſte und Wiſſenſchaften verbunden ſeyn müſſe: denn aus Conſtantinopels Trümmern traten die Lehrmeiſter des ganzen menſchlichen Geſchlechts hervor. Die Muſen flüchteten nach Italien, und mit ihnen auch Polyhymnia, Uranias trauliche Schweſter.

Die Italiäner haben alſo ſehr frühzeitig Epoche in der Muſik gemacht; und dieſe ihre glänzende, die finſterſten Jahrhunderte erleuchtende Epoche, iſt noch immer nicht verſchwunden. Ganz Europa hat ſich

nach den Welſchen gebildet, und ſie verdienten vor allen Völkern der Welt dieſe Ehre. Denn was war und iſt die Tonkunſt der Italiäner? — Ihr Geſang iſt ſchmelzend, ihre Inſtrumentalbegleitung war, ſonderlich in der erſten Periode ihrer Tonkunſt, nicht rauſchend und übertäubend, ſondern eine ſtille kryſtallene See, die den Kahn des Geſanges trug und hob. Es iſt alſo der Mühe werth, die Urſachen aufzuſuchen, wodurch Italien ſich in der Tonkunſt ſo weit über alle andern Nationen hinweg ſchwang.

Fürs erſte mag der günſtige Himmelsſtrich, der die Menſchen ſo ſehr zum Sang und Spiel auffordert, wohl einigen Antheil an dieſem Fluge der Phantaſie haben: ob ich gleich nicht mit dem großen Winkelmann behaupten möchte, daß die Griechen bloß durch die Wohlthat ihres Himmelsſtrichs Griechen geworden ſind, und daß alſo Italiens Pomeranzendüfte einen ſo großen Antheil an ihrer blühenden Tonkunſt haben müßten. Man hat zwar die Bemerkung gemacht, daß ein günſtiges Klima größere Muſiker zeuge, als ein ungünſtiges; doch hat unſer nördliches Deutſchland dieſen Satz ſehr eingeſchränkt; denn wir haben Muſiker hervorgebracht, die nicht bloß mit den Welſchen wetteifern, ſondern ſie an Genie und Reichthum der Erfindung überflogen. Ein Feuerländer ſingt nicht; da hingegen der Otahiter in den Wollüſten der Muſik ſchwimmt. Aber zwei Gränzlinien des äußerſten entſcheiden hier nichts. Doch bleibt ſo viel gewiß, daß ein mildes Land und fröhliche Muße faſt immer den Geſang hervorbringen.

Die zweite Urſache des Aufflugs der welſchen Mu-

ſik iſt entſcheidender, und beſteht in auſſerordentlicher Aufmunterung derſelben durch die Großen, und in den fürſtlichen Belohnungen, die ſie ausgezeichneten Muſikern geben. Das Haus Medicis hat ſich unſterbliche Verdienſte um die Tonkunſt erworben, die großen Fürſten dieſes Hauſes ehrten die Muſiker, als wären ſie die erſten Säulen des Staats. Ein Kapellmeiſter Namens Cryſolidas, ein geborner Grieche, hatte 2000 Zechinen Beſoldung, den Rang gleich nach dem Oberhofmarſchall, und ſpeiſte gewöhnlich alle Tage an der Tafel des Herzogs. Unter dieſen großen Pflegern der Muſen blühte eigentlich die Muſik in Italien zuerſt auf. Man hat noch Kirchenſtücke aus jenen Zeiten, welche voll Einfalt und Majeſtät ſind. Auch fing man damals an, zuerſt die Theorie der Muſik zu unterſuchen, und zwar mit ſolchem Tiefſinn, daß unſere neuern Muſiker noch ſehr viel daraus lernen können. Die Republik Venedig eiferte den Medicäern in der Unterſtützung der Tonkunſt rühmlichſt nach. Einer ihrer Bürger, Namens Joſeph Zarlino, ſchrieb ein Werk in vier Foliobänden über die Harmonie, welches noch heute das Handbuch der größten Tonſetzer iſt. Der deutſche Orpheus Bach ſagte einſt zu einem Engländer, der ihn fragte, was er für Lehrer gehabt habe? Meinen Vater, antwortete er, und Zarlino. — Die Venetianer erfanden mehrere Regiſter in der Orgel; ſie verbanden die Inſtrumentalmuſik mit dem Geſang in der Kirche; und wurden endlich im vorigen Jahrhundert die Schöpfer der Oper.

Die erſte Oper, welche 1624 zu Venedig aufgeführt wurde, iſt zwar gedruckt erſchienen; aber durch

ihre Seltenheit so kostbar, daß man jetzt hundert und mehrere Louisd'ors dafür bezahlt. Sie ist groß im Style, voll Einfalt und Majestät; der Gesang durchgängig herrschend, und die Instrumente sind ihm ganz und gar unterworfen. Die Carnevals-Lustbarkeiten haben Anlaß zur Erfindung der Oper gegeben. Was aber die Venetianer über alles erhebt, ist, daß man ihnen die große Erfindung der Noten zu danken hat. Vorher war es äusserst mühsam, ein musikalisches Stück aufzusetzen. Man behalf sich allenthalben mit der sogenannten deutschen Tabulatur, wo man vier Linien zog, und durch Buchstaben und Striche die Höhe und Tiefe und den Werth der Töne anzeigte. Guido von Arezzo aber sah die Gebrechen dieser Setzart zuerst ein, und erfand unsere heutigen Noten, eine Erfindung, die eben so groß und wichtig, als die Erfindung der Zahlen ist. Durch sie hat man es endlich dahin gebracht, daß nicht nur die trägsten, wie die blitzschnellsten Töne fixirt, sondern die musikalischen Erfindungen aller Nationen auf die späteste Nachwelt gebracht werden können. Die Pause, Taktstriche, Vermehrung der Takte, Bestimmtheit und Natur der Schlüssel, alles dies verdanken wir dem großen Guido. Er belauschte gleichsam die Pulsschläge der Musik, und machte sie durch Charaktere anschaulich. Nach seinem Tode gab man den Noten immer mehr Vollkommenheit: man zerschnitt die ganzen Schläge in Halbe, Viertel, Achtel, Sechzehntel, Zweiundreißigstel und Vierundsechzigstel; man erfand die Fermaten, Mordenten, und die Zeichen des ganzen musikalischen Colorits, so daß jetzt die musikalische Sprache die bestimmteste und vollkommenste in der Welt ist.

Die Noten haben auch dem großen Leibnitz den Riesengedanken eingegeben, eine allgemeine Sprache zu erfinden. Denn, schloß er, so wie ein jedes cultivirtes Volk die Noten gar leicht erlernen kann, ohne die Sprache des andern zu verstehen; so wären auch Zeichen gleich den Noten möglich, welche unsere Ideen fremden Nationen verständlich machen könnten. Er starb auch mit der vollen Ueberzeugung von der Möglichkeit dieser Erfindung.

Der päpstliche Hof hat endlich die Musik in Italien auf den höchsten Gipfel gebracht. Pius IV. und Sixtus V. haben sogar einige Musiker canonisirt. Sie gaben eigene Schriften und Befehle heraus, wodurch die Musik nicht nur allen Geistlichen aufs schärfste anbefohlen, sondern auch ihre Vortrefflichkeit und Geistlichkeit so erwiesen wurde, daß man beinahe alles darüber vergaß, und nur Musik studierte. Die Päbste selbst besoldeten die Tonkünstler ausserordentlich. Die päpstliche Kapelle zu den Zeiten des erwähnten Sixtus kostete jährlich 150,000 fl. zu unterhalten. Auch nach Neapel und Genua drang dieser musikalische Enthusiasmus; und ganz Italien ward bald ein lautschallender Konzertsaal, der alle Europäer herbeilockte, um daselbst wahre Tonkunst zu hören und zu lernen!

Der stärkste und entscheidendste Grund von der Blüthe der Musik in Italien ist sicher ihre engste Verbindung mit der Religion. In mehr als einem päpstlichen Breve liest man noch in unsern Tagen den Ausdruck: „Sancta musica.“ Ja, Papst Honorius schrieb sogar Beatus est, qui ad honorem Dei, et beatae Virginis Mariae, coluit musicam. Bei Bestimmung der guten Werke

ſtellten ſie ausdrücklich den Satz auf: Es ſey vor Gott verdienſtlich, die Leute mit der Muſik zu ergötzen. Noch im vorigen Jahrhundert ſchrieb ein Cardinal:

„Qui musicam non callet, seu nullo oblectamento animi illam audit; ex diabolo est, nam solus ille omnem harmoniam respuit.“

Man nehme dieſe bis zur Schwärmerei getriebene Vorliebe für Muſik, und ſtelle ſich Rom einige Jahrhunderte hindurch vor, wie all ſeine prächtigen Tempel von Menſchenſtimmen, Saitenklang, Orgelton, Pauken, Trompeten und allen blaſenden Inſtrumenten Jahr aus Jahr ein wiederhallen; wie dieſe Eindrücke in der früheſten Jugend ſchon in die Seele des Welſchen ſchneiden; wie kein Welſcher betet, beichtet, communicirt, ſeine Andacht verrichtet, ohne daß ihn Töne der Muſik umſchwimmen; und wenn man will, ſo ſetze man noch die beſondere Reizbarkeit der italiäniſchen Nerven hinzu: ſo kann ein Blinder die Frage beantworten, wodurch iſt Italien in der Muſik ſo groß geworden? In allen Arten des muſikaliſchen Styls hat dies beneidenswürdige Land Meiſter aufzuweiſen. Sie haben ſehr frühzeitig den Kirchenſtyl beſtimmt; Allegri hat ſchon vor einigen Jahrhunderten ſo vortreffliche Chöre und Wechſelgeſänge geſetzt, daß man ſie nicht ohne Entzücken hören kann. Sein Miſerere, welches noch heutiges Tags am Charfreitage faſt in allen katholiſchen Kirchen geſungen wird, iſt mit himmliſchem Gefühl geſetzt und wird nie aufhören zu wirken, ſo lang es noch Herzen gibt, die für die Andacht glühen. —

Die Pſalmen von Orlando de Laſſo aus der Mitte des ſechszehnten Jahrhunderts haben ſo viel

Einfalt, Hoheit, Majestät des Ausdrucks, daß ich es kaum begreife, wie man noch jetzt die Psalmen besser in Musik übertragen kann. Die Meisterstücke dieses großen Tonsetzers liegen zu München in der Bibliothek begraben, und nur manchmal gibt es einen Forscher, welcher den Staub hinwegbläst und die Partituren des großen Tonkünstlers studiert. — Vielleicht macht uns noch ein Vogler mit den Sätzen dieses Musikers bekannt.

Die zweite Periode der italiänischen Musik dauert ungefähr vom Jahr 1680 bis 1750. Sie ging von der äußersten Einfalt in etwas Pracht über, und vereinigte die weltliche Miene des Dramas mit dem Glutantlitze des Kirchenstyls: und dies legte den ersten Grund zum Verfall der Musik! Da nichts schwerer ist, als die Gränzlinien des musikalischen Styls zu bestimmen, so ist auch nichts leichter, als an dieser Klippe zu scheitern. Noch ist es zwar nicht ganz geschehen, aber der Verfall der Tonkunst ist nahe. — An dieser Profanisirung ist niemand Schuld, als die Großen: denn diese thaten an die Genies die unsinnige Forderung, die Kirche aufs Theater, und das Theater in die Kirche zu pflanzen. Dieser Zwang veranlaßte die Tonmeister, eine gewisse Ueppigkeit in den Kirchenstyl zu bringen, der die Glut der Andacht beinahe ganz ertödtet. Anton Caldara schrieb ums Jahr 1722 zuerst in diesem Style; doch behielt er noch das Fugenartige bei. Er war ein großer Kenner des Contrapunkts, und verstand auch die Kraft des Sanges; aber sein Geist beugte sich unter den Geschmack des kaiserlichen Hofes; daher haben seine Messen schon einen Anstrich von Theaterchören. Doch wäre es sehr zu

wünschen, man hätte seine Manier beibehalten. Caldara gab den Instrumenten nicht mehr, als sie haben sollen; er hob den Gesang — und wußte den Generalbaß zu bearbeiten. Auch schlingen sich seine Fugen noch ziemlich richtig, und hüten sich vor dem leichtfertigen Tempo, das unsere heutigen Tonsetzer angenommen, die nicht selten aus einem ernsten Halleluja und Amen einen Contratanz gemacht haben.

Unstreitig sind in diesen beiden musikalischen Epochen die größten Geister aufgetreten.

Fuchs, Caldara, Brescianello, Tonini, Marotti waren Köpfe vom ersten Rang; sonderlich arbeiteten die großen deutschen Meister dem verderblichen Strome mit Glück entgegen; und erst spät trat der Strom aus seinem Ufer und verwüstete die Gefilde.

Vom Jahr 1740 bis 1750 blühte die welsche Tonkunst, besonders die dramatische, in Neapel und Berlin in einem ausnehmenden Grade. Kenner behaupten nicht ohne Grund, daß dies die glänzendste Epoche der Tonkunst gewesen. Der König von Portugal hatte um diese Zeit ein Orchester, welches das Erstaunen der Welt war. Aber der schreckliche 1. Nov. 1755 verschlang Lissabon im Erdbeben, und 78 der ersten Musiker der Welt wurden unter dem Schutte begraben. In diesem goldenen Zeitraume galt der Gesang alles; er herrschte, und die Instrumente dienten ihm als Vasallen. Die Würde der Orgel wurde durch ganz Deutschland anerkannt, und von Sebastian Bach, Händel, Marchand und Martinell mit ausserordentlichem Nachdruck gespielt. Man gab, sonderlich in Italien und

Frankreich, die vortrefflichsten Schriften über die Musik heraus. Es gab Tonsetzer vom ersten Range, und die Virtuosen wurden bis zur Verschwendung belohnt. Nur Schade, daß um diese Zeit die Anzahl der Castraten so merklich zunahm. Die Welschen kamen zuerst auf den schändlichen Gedanken, die Menschenstimme durch Entmannung fortzupflanzen. Selbst durch ein päpstliches Breve wurden die Castrationen autorisirt, und dieses Breve hat noch dazu die abscheuliche Klausel: „**Ad honorem Dei.**“ Wenn Gott zu seiner Verherrlichung Castrationen verlangte, so würden wir wohl ausdrückliche Befehle in seinem Worte dazu finden; allein Gott und seine herrlich eingerichtete Natur hassen alle Verstümmelungen: nichts beweist dies mehr, als die Castraten selber, die bei aller Kunst, zu welcher sie sich unläugbar aufschwangen, dennoch heulen und krähen. Gott und die Natur gebieten, daß man mit Frauenzimmern Discant und Alt, mit Mannsleuten aber Tenor und Baß besetzen soll. Uebertrifft man dies große Gesetz, so rächt sich Mutter Natur durch Mißklang und widrigen Eindruck. Heil unserm Vaterlande, daß wir zwar Castraten belohnen, aber keine machen! Wer, wie die Deutschen, die Kunst versteht, Frauenzimmer gehörig zu bilden, bedarf der Eunuchen nicht. —

Da in dieser musikalischen Epoche der Gesang so eifrig ausgebildet wurde, so litt die Instrumentalmusik darunter. Wir haben daher von diesen Zeiten, außer einigen großen Organisten, keine sonderlichen Meister aufzuweisen. Dies war der dritten Epoche vorbehalten, welche vom Jahr 1750 bis auf unsere Zeiten reicht.

Auch in dieſem Zeitpunkte zählen die Welſchen noch große und außerordentliche Meiſter. Traetta, Galuppi und Jomelli gaben den Ton an. Traetta behauptet noch immer die Würde des Geſangs, gibt aber den Inſtrumenten mehr Arbeit. Seine Opern ſind mit tiefem Verſtändniſſe der Dichtkunſt und Muſik geſetzt; ſein Recitativ iſt ziemlich correct; ſeine Arien haben Anmuth und oft ſchmelzende Zärtlichkeit; und auch ſeinen Chören fehlt es nicht an Würde. Nur iſt er kein ſonderlicher Kontraktpunctiſt geweſen; denn ſeine Kirchenſtücke ſtrömen wie Schneewaſſer am nackten Fels hinab. Sein Haſchen nach neuen Einfällen, ſeine langweiligen Coloraturen, ſeine häufigen Ruhepuncte und andere Künſteleien zerſtören die Einfalt des Satzes, und verſprechen ſeinen Kompoſitionen keine lange Dauer.

Galuppi, weit größer als ſeine Vorgänger, hat äußerſt ſimpeln und lieblichen Geſang; reiche Erfindung, ungekünſtelte Modulation und herrliche Harmonie. Seine Inſtrumentalbegleitung iſt nicht toſend, nicht die Menſchenſtimme übertäubend, auch nicht einſchläfernd für die Inſtrumentaliſten; ſondern ſo vortrefflich gewählt, ſo der Natur der Inſtrumente angemeſſen, daß, ſo einfach die Noten ſind, ſie doch nur ein Meiſter ganz herausbringen kann. Galuppi hat tiefes Schönheitsgefühl; er war daher meiſt ein treuer Dollmetſcher des poetiſchen Textes. Den Sturm der Inverſion, der den Hauptgedanken wie in einem Feuerregen auf die Seele des Hörers träuft, liebte er gar nicht. Was der Dichter ſprach, das ſprach er ihm in Einfalt des Herzens nach. Daher ſehen ſeine

Partituren ſo licht aus; daher findet man ſo oft bei ihm, wie er mit einer einzigen Note, oder doch mit wenigen Noten, eine Hauptempfindung auszudrücken ſuchte. Man ſehe zum Beweis, wie er die vortreffliche Arie des Metaſtaſio ſetzte:

Se cerca, se dice:
L'amico dov'é?
L'amico infelice,
Rispondi, — mori.

Auch im Kirchenſtyl beſitzen wir Meiſterſtücke von ihm; doch gelingt ihm ein Kyrie eleison, ein Miſerere immer beſſer, als ein Te Deum laudamus, und ein glorio in excelsis: denn lautes Aufjauchzen, ſtarkes anhaltendes Feuer, himmelanſtrebendes Pathos war nie der Welſchen Sache; doch muß man es dem großen Galuppi nachſagen, daß er den Contrapunkt ſorgfältig ſtudiert und ſeine Fugen mit Fleiß bearbeitet hat. Ein Credo, welches er in Venedig 1752 componirte, iſt mit ſo viel Würde und Einfalt geſetzt, daß er ſich dadurch allein unſterblich gemacht hätte, wenn nicht ſeine Opern noch lauter um den Kranz der Unſterblichkeit ruften. Mit einem Wort, Galuppi iſt ein durch ganz Europa gefeierter Mann — und er verdient dieſe Feier um ſo mehr, weil er mit ſeinen großen Gaben das göttlichſte Herz verband. Er ſtarb als Arion ſeines Volks, und vermachte 50000 Thaler den Armen. Auf ſeinem Grabmal ſteht die Inſchrift:

Monumentum . Galuppi
Angeli . cantare
Sciunt.
quae . cecinit.

Jomelli,

der Schöpfer eines ganz neuen Geſchmacks, und ſicher eines der erſten muſikaliſchen Genies, die jemals gelebt haben. Dieſer unſterbliche Mann brach ſich, wie alle Geiſter erſten Rangs, eine ganz eigene Bahn. Sein höchſt feuriger Geiſt blickt aus allen ſeinen Sätzen hervor, brennende Imagination, glühende Phantaſie, großes harmoniſches Verſtändniß; Reichthum melodiſcher Gänge, kühne, ſtark wirkende Modulationen, eine unnachahmliche Inſtrumentenbegleitung, — ſind der hervorſtechende Charakter ſeiner Opern. Auch erhob ſich Jomelli zum Rang eines muſikaliſchen Erfinders. Das Stoccato der Bäſſe, wodurch ſie faſt den Nachdruck des Orgelpedals erhielten; die genauere Beſtimmung des muſikaliſchen Colorits; und ſonderlich das allwirkende Crescendo und Decrescendo ſind ſein! Als er dieſe Figur in einer Oper zu Neapel zum erſten Male anbrachte, richteten ſich alle Menſchen im Parterre und den Logen auf, und aus weiten Augen blickte das Erſtaunen. Man fühlte die Zauberkraft dieſes neuen Orpheus, und von der Zeit an hielt man ihn für den erſten Tonſetzer der Welt.

Man hat es an ihm getadelt, daß ſeine Inſtrumentalbegleitung zu betäubend ſey. Seine Violine, beſonders die andere, iſt in beſtändig flüchtiger Bewegung, und es gehört ein ſehr ſtarker Sänger dazu, wenn er durch dieſen Inſtrumentenſturm durchdringen will. Jomelli ſelbſt pflegte ſich gegen dieſe Vorwürfe alſo zu rechtfertigen: Wer ein gutes Orcheſter haben will, der muß ihm was zu thun geben, und es durch ſtarke Stellen in Ar-

beit ſetzen. Eine froſtige, oder allzu einfache Begleitung macht die Inſtrumente faul; — denn, pflegte er oft zu ſagen, jeder Muſiker, dem man nichts zutraut, ſpielt ſchlecht. Sein zweiter Grund war, die große Seltenheit guter Sänger und Sängerinnen. Ein Genie im Singen bringt doch durch, weil jedes Orcheſter ſo viel Discretion hat, ſich vor ſeinem Geſange zu beugen; und für ſchlechte Sänger iſt es wahre Wohlthat, wenn man ſie im Strome der Begleitung mit fortwirbelt und ihre Fehler erſäuft. Niemand verſtand die Kunſt beſſer, ſeinen Satz nach den Wirkungen des Schalls einzurichten, als Jomelli. In kleinen Zimmern und Sälen thun ſeine meiſten Sätze eine ſehr ſchlechte Wirkung; hingegen in großen Schauſpielhäuſern, wie z. B. in Wien, Neapel, Stuttgart, iſt ihr Effect deſto erſtaunenswürdiger. Das ganze Opernhaus ſcheint eine Tonſee zu ſeyn, wo jede Woge, jede Welle, oft das Plätſchern jeder einzelnen Note bemerkt werden kann. In Kirchenſtücken war er nicht ſo glücklich; doch gehört ſein Requiem, und ſonderlich ſein 59. Pſalm, welcher ſein Schwanengeſang war, unter die erſten Meiſterſtücke dieſer Art. Im Kammerſtyl arbeitete Jomelli viel zu nachläſſig, als daß ſeine Stücke in dieſer Art viel Beifall verdienten: doch hat er in einigen Arbeiten, ſonderlich in ſeiner herrlichen Grafenecker-Symphonie, gezeigt, daß dem großen Manne kein Styl zu ſchwer ſey. — Er ſtarb zu Neapel am Schlagfluß — aus Schrecken, oder aus Aergerniß, über den unglücklichen Erfolg, den ſeine letzte Oper hatte; und aus Neid über die Palmen, welche der deutſche Schuſter errang. Indeſſen

wird Jomelli's Andenken in der Geſchichte der Tonkunſt ewig unvergeßlich bleiben, und die Zöglinge der Muſik werden ſeine Partituren ſtudieren, wie Maler und Bildhauer die Antiken.

Nic. Porpora, Stifter einer ganz neuen Singſchule. Er hat die größten Sänger und Sängerinnen Italiens gebildet, und den Geſang ſo in ſeiner Gewalt gehabt, daß ihn bisher noch niemand mit ſolcher Genauigkeit zu beſtimmen wußte, wie er. Er war ein tiefer philoſophiſcher Kenner aller Organe, die zum Geſang gehören; daher ſind ſeine Solfeggi noch heutiges Tags die beſten der Welt. Sie ſchleifen die Kehle ab, machen den Ton haltbar und geſchmeidig, bereiten zum Vortrage der ſchwerſten Paſſagen vor, und beſtimmen die Töne, welche fürs Hirn, für die Naſe, für die Kehle, die Bruſt und das allbelebende Herz gehören.

Porpora bemerkte ſonderlich den Unterſchied des Discants, und des hohen und Contra-Alts, des Tenors und des Barritons. Nur für den tiefen Baß taugen ſeine Solfeggi wenig; denn da er, wie alle ſeine Landsleute, den Baß für zu rauh und barbariſch hielt, um ihn fürs Theater anders als etwa in Chören, oder im komiſchen Style gebrauchen zu können, ſo vernachläſſigte er ihn ganz.

Pergoleſi, eines der größten muſikaliſchen Genies, das die Welſchen aufzuweiſen haben! nur Schade, daß es zu früh verblühete; denn Pergoleſi ſtarb im ſechs und dreißigſten Jahre ſeines Alters. Alle Stücke, die wir von ihm beſitzen, werden von allen Freunden der Muſik hö-

her als Gold geschätzt. Sein Satz ist äußerst einfach: mit zwei Violen, einer Bratsche und einem ganz simpeln Baß richtet er weit mehr aus, als einige der neuesten Tonsetzer mit dem Wettergetöse von Trompeten, Pauken, Waldhörnern, Hoboen, Flöten, Fagoten und allen andern Blas-Instrumenten. Auch sind seine Ausweichungen sowohl, als seine harmonischen Gänge höchst einfach, und er braucht zum Ausdruck seiner Gedanken so wenig Noten, als es nur möglich ist. Sein Stabat-Mater wird unter die ersten Meisterstücke der Kunst gezählt. Seit mehr als dreißig Jahren führt man es durch ganz Europa in der Charwoche mit allgemeinem Beifall auf. Wie viel tausend Thränen hat dieses Stück nicht schon fühlenden Herzen entlockt! Klopstock hat bekanntlich einen deutschen Text darunter gesetzt, mit welchem es nun auch von den Protestanten gesungen wird. Und dieß große, allgemein bewunderte Werk besteht aus zwei Singstimmen und vier Instrumenten. Die Modulationen sind so natürlich, als hätte die Kunst gar nichts dabei zu thun gehabt; und der Ausdruck der Empfindung ist voll Wahrheit. Daß aber selbst dieses Meisterstück nicht ohne Fehler sey, hat Vogler in seinen Schriften mit vieler Einsicht dargethan. Dessen ungeachtet nahm das Publicum seine Verbesserungen nicht an, und läßt lieber das Werk so, wie es ist.

Pergolesi hat nur einige Opern gesetzt; aber — möchte man mit Lessings Fabel sagen: die Löwin gebar nur einmal, aber einen Löwen. Diese Opern werden aber noch zu Venedig und Genua, auch Mailand, Florenz und Turin mit Entzücken

angehört. Auch sie tragen das Gepräge des pergolesischen Genies, nämlich die äußerste Einfachheit. So lange noch solche Tonstücke unter uns Sensation machen, so lange ist gewiß noch wahrer musikalischer Geschmack vorhanden. Der große Jomelli pflegte daher mit Recht zu sagen: wenn ein Pergolesi nicht mehr goutirt wird, dann verfällt gewiß die wahre Musik. Die Kirchenstücke dieses unsterblichen Tonsetzers werden wie Heiligthümer aufbewahrt. — Seine Messen, Psalmen, Te Deum laudamus werden mit sehr großen Summen bezahlt. Die Arie: se cerca u. s. w. ist von ihm vielleicht am besten gesetzt worden, wenn gleich nach ihm die größten Meister ihn zu übertreffen bemüht waren.

Pater Martini. (In Bologna) ein eben so großer Tonsetzer, als musikalischer Kritiker. Er spielte die Orgel meisterhaft, hatte das Pathos des Kirchenstyls in seiner Gewalt, und verstand den Contrapunkt aus dem Grunde. Seine in drei Quartbänden erschienene Geschichte der Musik ist das erste brauchbare Werk dieser Art. Da er einen außerordentlichen Vorrath von Musikalien besaß, und dreißig Jahre lang Materialien zu diesem Werke zusammengetragen, so konnte man schon aus diesem Grunde viel von seiner Geschichte erwarten. Wenn ihn auch nachher Hawkins, Burnei und Forkel übertroffen haben, so bleibt ihm doch immer die Ehre des Bahnbrechers. Die richtige Zeichnung der alten und neuen musikalischen Instrumente gibt diesem Buche noch immer einen entschiedenen Werth.

Paiſiello, ein modiſcher, ungemein lieblicher Tonſetzer: Zuckerwerk regnet aus ſeinen Fäuſten; derbe Speiſe darf man aber nicht bei ihm ſuchen. Er hat ſeinen Ruhm meiſt den Damen zu verdanken, die ſich in ſeine Süßigkeit verliebten; wird aber von allen großen Kennern ſtets als ein Blüthenbaum betrachtet werden, — hübſch anzuſchauen, von dem ſich aber keine dauernden Früchte erwarten laſſen.

Piccini. Ein wahrer Zögling der Grazien; daher haben ſonderlich alle europäiſchen Damen ſo viel Geſchmack an ihm gefunden. Was Chaulieu, Greſſet und Jakobi unter den Dichtern ſind, das iſt Piccini unter den Muſikern. Deßwegen findet man abermals in ſeinen Sätzen mehr Honig, als ſolide Speiſe; mehr Blüthen als Früchte. Sein Anſehen dauert zwar noch immer, aber ich fürchte, es werde bald wie Blüthenduft verfliegen. Er iſt im Opernſtyl unter allen der größte Poligraph.

Sacchini. Lange ſchon der Liebling unſerer Zeit. Er hat ſich in Italien, Frankreich, Deutſchland und England mehr als eine Säule des Ruhms errichtet, beſonders durch die Compoſition ſeines Oedips — eine Oper, die man immer als ein practiſches Handbuch für die Compoſition in dieſem Styl anſehen kann. Sein Styl iſt gut, leicht und gefällig, wie ſein ganzer Charakter war. Er überraſcht nicht durch wetterleuchtende Geniezüge, oder nimmt ein durch die immer gleiche Wärme ſeines Satzes. Er ſchreibt ſehr correct und modulirt ſehr natürlich. Seine melodiſchen Sätze ſind ungemein lieblich. Man darf ſeine Motive nur

einmal hören, ſo kann man ſie auswendig. Seine Chöre ſind zwar etwas dünn und durchſichtig, haben aber doch immer ſehr viel Würde. Im Kirchenſtyl hatte er nicht Uebung genug: daher haben ſeine Meſſen nie viel Aufſehen erregt. Auch er iſt der Welt zu frühzeitig entriſſen worden.

Von Italiens großen Sängern.

Unſtreitig iſt die Singkunſt bei den Welſchen unter allen Nationen im höchſten Flor geweſen. Bis auf dieſe Stunde beſitzt kaum ein Volk den Sang in einem ſo bewundernswürdigen Grade, wie ſie. Alles iſt bei ihnen Klang und Ton. Der gemeinſte Murmelthier-Junge ſingt oft die ſchönſten und melodiereichſten Liederchen. Doch werden ſie im eigentlichen Volkstone weit von den Deutſchen übertroffen. Aber eben ſo weit übertrifft uns der Welſche im feinen, großen, ganz ausgebildeten Geſang. Alle Sangmeiſter unter uns haben ſich in dieſem Fache nach den Welſchen gebildet. Vor hundert Jahren und in der erſten Hälfte dieſes Jahrhunderts gab es weit größere Sänger in Italien als jetzt. Die jetzigen Sänger und Sängerinnen ſeufzen und glucken zu viel; auch erdrücken ſie oft den Geſang mit übertriebenen Coloraturen und Schnörkeln. Einer macht dem andern dieſe modiſchen, ſüßen Tändeleien nach; und ſo muß in kurzer Zeit die göttliche Einfalt verloren gehen.

Eine der erſten Urſachen der Höhe, worauf ſich der italieniſche Geſang ſchwang, iſt, wie ſchon oben

von der Tonkunſt überhaupt geſagt worden, das außerordentliche Anſehen, worin die Sänger ſtehen, und die verſchwenderiſchen Beſoldungen, die man ihnen gibt. Ein Sänger vom erſten Range in Neapel und Rom kann es jährlich auf 10 bis 15000 Thaler unſers Geldes bringen: ja, erſt kürzlich hat ſich der berühmte Caſtrat Farinelli ein Herzogthum erkauft. Die Welſchen haben eigentlich nur drei Claſſen von Sängern und Sängerinnen, nämlich: Sopraniſten, Altiſten und Tenoriſten; den Alt theilen ſie ein in den hohen und Contraalt. Die herzerſchütternde Baßſtimme vernachläßigen ſie aber aus Caprice, oder aus Mangel ſolcher Stimmen, und wenden ſie nur in der Opera buffa an. Vielleicht gibt es auch in einem Lande, wo man nichts als Wein trinkt, wenige ſchöne Baßſtimmen.

Deſto vortrefflicher ſind die erſtgedachten Stimmen unter ihnen. Eine Fauſtina ſang nicht, ſie zauberte. Ihre Stimmleiter enthielt ſechzehn ganz vollkommene Sproſſen: doch war ſie ſtärker im Ausdruck langſamer Töne, als in geflügelten Läufern; daher drückte niemand den Schmerz, die Liebe, die Andacht und dergleichen Empfindungen inniger aus, als dieſe große Sängerin. Man pflegte ſie nur die zehnte Muſe der Italiener zu nennen. Jetzt ſitzt ſie als Matrone in Wien, und ihre Kehle iſt ausgetrocknet.

Giov. Careſtini. Ein Caſtrat und durch ganz Europa berühmter Contre-Altiſt, von welchem Haſſe ſagte: wer ihn nicht gehört habe, habe nichts Rechtes gehört.

Seine Stimme war ſchneidend wie Zinkenton

und durchdrang das größte Orchester. Er brachte die schwersten Läufe mit unglaublicher Leichtigkeit heraus. Mit diesen großen Eigenschaften verband er noch eine ganz herrliche Action, und Friedrich der Große wurde so von ihm bezaubert, daß er viele Jahre lang nur ihm singen mußte. Was man aber von seinem Tode fabelt, ist eine boshafte Erfindung der Italiener. Denn bald nach seiner im Jahre 1758 von Petersburg geschehenen Rückreise in sein Vaterland starb er daselbst in Ruhe.

Salembini, vielleicht der größte Discantist, der jemals gelebt hat. Auch er war viele Jahre lang eine Zierde des Berliner Theaters. Er besaß nur zwölf ganz reine Töne im Umfang; aber was in diesem Bezirke lag, drückte er mit unbeschreiblicher Anmuth und Schönheit aus. Er wußte das Herz des Hörers so sicher zu treffen, daß er niemals sang, ohne mit den süßesten Thränen belohnt zu werden. Er starb in der vollen Zeitigung seiner Stimme, und auf dem Gipfel seines Ruhms, im 28. Jahre seines Alters. Der erstgedachte Farinelli, der sich ein Herzogthum ersang, besitzt, nebst einem weiten Umfang von Tönen und dem gefühlvollsten Herzen, noch die tiefste Einsicht der Kunst. Er hat ein Buch über den Gesang geschrieben, welches ein wahres Meisterstück ist. Seine Stärke bestand sonderlich im Ausdruck des Kirchenstyls, daher sang er mehr in Kirchen, als auf Theatern.

Bossi. Einer der ersten Tenoristen der Welschen. Seine Stimme ist voll Natur; rein in der Tiefe, wie in der Höhe. Auch gelingt ihm

das Affectvolle ungemein gut; nur schneidet er immer, so oft er stürmende, brausende, heroische Leidenschaften auszudrücken hat; diese gelingen nur dem deutschen Sänger.

Aprili. Die ehemalige Zierde des Würtembergischen Theaters, und einer der vollkommensten Sänger der Welt. Er sang mit der Reinigkeit einer Silberglocke bis ins drei gestrichene c, hatte tiefe Kenntniß des Gesangs und ein warmes fluthendes Herz. Sonderlich verstand er die Kunst, eine Arie mehrmals mit außerordentlichem Genie zu variren, im höchsten Grade. Selbst der unsterbliche Jomelli gestand, daß er diesem großen Sänger vieles zu verdanken habe.

Katharina Gabrieli*) ist der Triumph der heutigen Singkunst! Sie hat außerordentliche Höhe und ungewöhnliche Tiefe; liest blitzschnell, und bringt alle Passagen, die schnellen wie die langsamen, mit ungewöhnlicher Fertigkeit heraus. Damit vereinigt sie noch eine Eigenthümlichkeit des Herzens, und ein so höchst reines Gefühl, daß sie wohl mit Recht unter die ersten Sängerinnen gezählt wird, die Welschland hervorgebracht hat. Doch behaupten alle Kenner, daß sie nur fürs Theater tauglich sey, und in der Kirche keine allzugünstige Rolle spiele. Dies ist leicht begreiflich, wenn man an die ungeheuern Läufer denkt, an welche sie sich gewöhnt hat. Auch scheint ihr

*) Man verwechsle sie nicht mit der Francesca Gabrieli, einer Schülerin von Sacchini, die als prima Donna neben Mara von 1785 bis 1786 zu London sang.

Genie ſich mehr zum Komiſchen als zum Tragiſch-hohen hinzuneigen. Sie erregt daher mehr Erſtaunen, Stutzen, oder gar Lachen, als ein ſtilles, ſüßes hinbrütendes Gefühl. Schwerlich wird aber eine Sängerin gefunden werden, wenn es nicht unſere große deutſche Mara iſt, die es ihr an Biegſamkeit der Kehle, am Zerſchmelzen der Töne, und ſonderlich am Portamento gleich thut.

In Neapel, ſonderlich in Turin, befinden ſich noch viele Sänger, worunter vielleicht einige ſind, die in die obige glänzende Reihe gehören. Die neueſten Reiſebeſchreiber, die zugleich Kenner der Tonkunſt ſind, behaupten, daß die Italiener noch immer fortfahren, die Singkunſt aufs Höchſte zu befördern, und den guten Geſang dem allerglänzendſten Vortrag in der Inſtrumentalmuſik vorzuziehen. Nur wollen große Kenner aus tüchtigen Gründen überzeugt ſeyn, daß es keine eigentliche Schule der Singkunſt mehr gebe, und daß daher der große Geſchmack natürlich fallen müſſe.

Man leſe den vortrefflichen Tractat des unſterblichen Toſi über die Singkunſt, um den ältern und neuen Geſchmack der Italiener deſto leichter vergleichen zu können. Allein die Zeiten haben ſich auch leider verändert. Zu den Zeiten des Toſi forderte man noch Aepfel, Birnen und Kirſchen; jetzt iſt man mit ihren Blüthen zufrieden. Der große Papſt Ganganelli ſah den Verfall der Singkunſt für ſo wichtig an, daß er die herrlichſten Anſtalten traf, um demſelben zu ſteuern. Allein, auch hier gilt, was Montesquieu ſagt: Wenn der Geſchmack zu ſinken beginnt, ſo kann ihn zwar die Fauſt eines Genies einige Zeit auf-

halten; aber stirbt das Genie, so stürzt der Geschmack nur desto schneller und unaufhaltsamer.

Da nun die Welschen alle Theile der Tonkunst so ganz durchstudiert haben, so läßt sich schon von Ferne ahnen, daß sie auch sehr gute Instrumentalisten gehabt haben müssen. Und gewiß, sie rangen auch hier um die Palme, obgleich, ohne Vorneigung gesprochen, unser Vaterland ihnen hierin sicher zuvorgriff. Das große Studium des Gesangs hat die Italiener verleitet, die Instrumente in etwas zu vernachlässigen; und da ein wollüstiges Clima gewöhnlich Engbrüstigkeit zu erzeugen pflegt, so lassen sich aus Italien eben keine besondern Blas-Instrumentalisten erwarten. Die Geschichte kennt keinen einzigen großen italienischen Trompeter oder Posauniſten, Zinkenisten, Waldhornisten, Fagotisten; und ihre Flautisten reichen kaum um einen Grad über das Mittelmäßige hinaus. Nur große Hoboisten haben sie zahlreicher (als Besozi) gehabt? Ehemals gab es unter ihnen ganz vortreffliche Organisten und Cymbalisten. Wer kennt nicht einen Scotci, Scarlati, Jozzi und Martinelli? Sonst verstanden diese großen Meister den Contrapunct, gegenseitige Ausweichung, Ligaturen und alle übrigen Künste des Orgel- und Clavierspiels: aber in unsern Tagen sinken sie immer tiefer vom Gipfel dieses Ruhms herunter; und ein Deutscher, nur von einigem Gewicht im Orgel- oder Clavierspielen, macht in Italien das größte Aufsehen.

Der berühmte Claviecymbalist, Mayer zu Florenz, Schubarts Schüler, kam als Kaufmannsbedienter nach Italien, und ist jetzt einer der Ersten seines Instruments in ganz Welschland.

Heutiges Tages wird Clementi als der erste Claviermeister in Italien betrachtet. Wahr ist es, seine rechte Faust ist ungemein stark: neue Passagen, äußerst kühne Modulationen, studierte Gänge, Interesse bei aller Weitschweifigkeit, Originalität gaben ihm einen hohen Standpunkt; nur sieht seine linke Faust aus, als wäre sie vom Schlag gelähmt; daher kann sich ein Clavierspieler nur einseitig nach ihm bilden.

Was die Orgel betrifft, so geht der Genius welscher Tonkunst schweigend an ihr vorüber, und besucht die Eichenhaine Deutschlands. Indessen hat Italien die vortreffliche Violinschule eröffnet.

Tartini gab die ersten Grundsätze über die Violine heraus, und brachte die Bogenlenkung und die Aplicaturen in ein sogenanntes System. Seine Noten werden ganz aus der Geige herausgeholt, und unter dem Striche zeitig. Auch hat diese Schule ein so richtiges Verhältniß der Geigensaiten erfunden, daß nichts mehr darüber zu erwarten steht. Nur ist das an der Tartinischen Schule zu tadeln, daß ihr majestätisch-träger Zug die Geschwindigkeit des Vortrags hemme und zu geflügelten Passagen gar nicht geschickt sey. Indessen sind die Zöglinge aus dieser Schule unverbesserlich gut für den Kirchenstyl, denn ihr Strichvortrag hat gerade so viel Kraft und Nachdruck, als zum wahren Ausdruck des pathetischen Kirchenstyls erforderlich ist.

Dominico Ferrari. Dieser große Mann ist der Stifter einer neuen Violinschule. Nicht der tiefschneidende Strich eines Tartini, nicht die

majestätische und feierliche Bogenwendung, nicht das Herausziehen der Note bis auf die Wurzel, ist der Charakter dieses Mannes. Aus Bizarrerie schlug er gerade den verkehrten Weg des Tartini ein. Seine Bogenwendung ist nicht gerade, sondern krumm. Er strich nicht mit Allgewalt, sondern glitschte nur über die Saite weg, verließ die Peripherie des Stegs, wagte sich hoch ans Griffbrett hinauf, und brachte dadurch einen Ton hervor, der ungefähr dem gleich, wenn man ein Glas ganz sanft reibt, daß seine Krystallrinde dröhnt. Der Fehler dieses großen Meisters aber war, daß er aus Eigensinn nicht das annahm, was Tartini Gutes hatte. Die Tartinischen Töne sind alle ganz reif, die Ferrarischen aber unzeitig, er küßt gleichsam nur die Frucht am Baume, aber schüttelt ihn nicht, daß die Noten wie Borstorfer-Aepfel in unsern Schooß fallen. Sein Vortrag war also mehr Echo, als Naturton.

Anton Lolli. Vielleicht der Shakespeare unter den Geigern. Er vereinigte die Vollkommenheiten der Tartinischen und Ferrarischen Schule nicht nur in sich, sondern fand noch einen ganz neuen Weg. Sein Bogenstrich ist ewig unnachahmlich. Man glaubte bisher, geflügelte Passagen ließen sich nur durch einen kurzen Strich ausdrücken; er aber zieht den ganzen Bogen, so lang er ist, die Saiten herunter, und bis er an der Spitze desselben ist, so hat der Hörer schon einen Hagelsturm von Tönen gehört. Ueber das besitzt er die Kunst, ganz neue, noch nie gehörte Töne aus seiner Geige zu ziehen. Er ahmet alles bis zur äußersten Täuschung nach, was im Thier-

reiche einen Ton gibt. Seine Geschwindigkeit geht bis zur Zauberei. Er stößt nicht nur Octaven, sondern auch Decimen mit der höchsten Feinheit ab; schlägt den doppelten Triller nicht nur in der Terze, sondern auch in der Sexte; und schwindelt in den höchsten Luftkreis der Töne hinauf, so daß er oft seine Concerte mit einem Ton endigt, der das non plus ultra der Töne zu seyn scheint.

Kalte Pädagogen werfen ihm zwar vor, daß er den Tact nicht immer beobachte: aber lächerlich ist es, dem ungestümen Leben und Weben des Genies Schranken zu setzen. Ein wichtigerer Vorwurf ist der, wenn man sagt: Lolli habe sich zu sehr in den komischen Styl verliebt, er gaukelte nicht selten in Harlekinaden über, und machte dadurch mitten im Strome der Empfindung die Zuhörer lachen. Aber so wie der Hofnarr an der Seite eines Lear's im Shakespeare, nicht nur erträglich, sondern von äußerster Wirkung ist, so war es auch bei Lolli. Pathos zeugt Anstrengung, und das Komische relaxirt: eben dadurch wirkte der große Lolli so allgewaltig auf die Zuhörer. Was seine Compositionen betrifft, so enthalten sie zwar reiche Geniezüge, aber von Seite der Kunst sind sie sehr tadelhaft, denn Lolli's Geist haßt alle Schranken.

Nardini. Tartini's größter Schüler, ein Geiger der Liebe, im Schooße der Grazien gebildet. Die Zärtlichkeit seines Vortrags läßt sich unmöglich beschreiben: jedes Comma scheint eine Liebeserklärung zu seyn. Sonderlich gelang ihm das Rührende im äußersten Grade. Man hat ei-

kalte Fürsten und Hofdamen weinen gesehen, wenn er ein Adagio spielte. Ihm selbst tropften oft unter dem Spielen Thränen auf die Geige. Jeden Harm seiner Seele konnte er auf sein Zauberspiel übertragen; seine melancholische Manier aber machte, daß man ihn nicht immer gern hörte; denn er war fähig, die ausgelassenste Phantasie vom muthwilligsten Tanze auf Gräber hinzuzaubern. Sein Strich war langsam und feierlich; doch riß er nicht, wie Tartini, die Noten mit der Wurzel heraus, sondern küßte nur ihre Spitzen. Er stackirte ganz langsam, und jede Note schien ein Blutstropfen zu seyn, der aus der gefühlvollsten Seele floß. Man behauptet, daß eine unglückliche Liebe der Seele dieses großen Mannes diese schwermüthige Stimmung gegeben; denn Personen, die ihn vorher gehört, sagen, daß sein Styl in jüngern Jahren sehr hell und rosenfarbig gewesen sey.

Nach diesen großen Männern bildete sich ganz Italien; und noch heute hängt man sich entweder an einen von ihnen; oder wird Eklektiker, und setzt aus ihren Manieren eine neue zusammen.

In allen übrigen Instrumenten haben die Welschen keine Epoche gemacht, und sie gestehen selbst, daß sie, sonderlich in blasenden Instrumenten, Schüler der Deutschen sind.

Schule der Deutschen.

Die Quellen zu dieser Geschichte finden sich da und dort zerstreut. Z. B. bei Mitzler, Mattheson, Marpurg, Hiller, Hawkins, Burney, Forkel, Junker und andern musikalischen Autoren. Inzwischen fehlt uns noch ganz und gar eine pragmatische Geschichte der deutschen Tonkunst. Doch ist zu hoffen, daß wir sie nächstens erhalten werden.

In den graueſten Zeiten der deutschen Geschichte, sobald nur Deutschland anfing, ein Volk zu werden, hörte man schon von ihrer Neigung zur Tonkunst. Musik mußte ihre Gastmahle beleben, Musik ihre Füße zum Tanze beflügeln, Musik erscholl vor ihren Altären in Thuiskons Schauerhainen, Musik begleitet sie in Schlachten und Tod. Die Melodien der Bardengesänge werden von Cäsar und Tacitus gar fürchterlich beschrieben. Die Barden standen meist auf einer Anhöhe, oder auf einem Fels im Schlachtthale und lenkten von da aus den Streit mit ihren Gesängen. Der Gang der Melodie war ganz einzig, wild, kriegerisch, und hatte vielleicht einige Aehnlichkeit mit unsern Märschen. Die alten Deutschen sangen alle im Einklange — die Weiber um eine Octave höher

als die Männer; und dieſer Geſang wurde mit einigen rauſchenden Inſtrumenten begleitet. Beſonders pflegten ſie Bleche mit großem Getöſe an einander zu ſtoßen, oder den Schild vor den Mund zu halten, um dadurch die Singſtimme zu verſtärken. Auch iſt gewiß, daß ſie eine Art Harfen gehabt haben, die ſie aber nur beim Gottesdienſte zu brauchen pflegten. Man hat zwar Krummhörner und Zinken an verſchiedenen Orten Deutſchlands ausgegraben: es iſt aber nicht ausgemacht, ob dieſe Inſtrumente von Deutſchen, oder von Römern herkommen? Inzwiſchen findet man doch noch einige deutſche Götzenbilder, die eine Art von Trompeten in Geſtalt eines Trichters führen, und zur Genüge beweiſen, daß die Deutſchen ſchon ſehr frühzeitig mit blaſenden Inſtrumenten bekannt waren.

Carl der Große ließ die Geſänge der Barden mit ihren Melodien ſammeln, und ſuchte ſie ſogar bei ſeinen eignen Heeren einzuführen. Wenn man dieſe koſtbaren Denkmale des Alterthums wieder auffindet (denn unfehlbar liegen ſie in irgend einem Winkel vergraben), ſo wird man erſt zuverläſſig über altdeutſche Muſik zu urtheilen im Stande ſeyn. Inzwiſchen iſt doch ſo viel gewiß, daß die Muſik unſerer Väter zwar manchen gigantiſchen Zug muß gehabt haben, daß ſie, wie noch heute die wilden Völker in Amerika, große Wirkungen damit hervorzubringen wußten; daß es aber doch weit mehr ſtürmiſche Declamation, ein ſchreckliches wildes Gebrüll, als wahre Muſik geweſen ſeyn muß. Daß ein ſo kriegeriſches Volk das Zärtliche und Angenehme der Tonkunſt gänzlich werde vernachläſſiget haben, läßt ſich mit Gewißheit ver-

muthen. Inzwiſchen möchte ich doch einige Trinklieder der alten Deutſchen hören, die ſie bei ihren Feſtgelagen zu ſingen pflegten und die, ſelbſt nach dem Zeugniſſe ihrer Feinde, ſehr viel Anmuthiges gehabt haben müſſen.

Bei ihrem Gottesdienſte ſangen ſie das Lob des Mannus, Thuiskons, Theuts, Woodans, der Veleda und Herda, und zwar oft in Wechſelchören; auch mußten hier ihre Opferknaben mitſingen.

Man ſieht alſo, daß der Hang zur Tonkunſt ſeit Jahrtauſenden uns angeerbt iſt. In den allerfinſterſten Zeiten bewahrten doch unſre Landsleute immer die Muſik; und als Carl der Große Kaiſer ward, ſo vermehrte ſich dieſer Hang zur Tonkunſt dadurch ſehr, daß er mit der chriſtlichen Religion in Bund trat. Bonifacius, der Apoſtel der Deutſchen, führte den lateiniſchen Geſang in unſern Kirchen ein, — wogegen ſich zwar die Deutſchen lange ſetzten und ausdrücklich behaupteten: es ſey unſinnig, etwas zu ſingen, das man nicht verſtehe. Nach und nach aber beugten ſie ſich doch ſo unter dieſe Verordnung der Kirche und gewöhnten ſich an den lateiniſchen Geſang, daß Luther Mühe hatte, ſeine Anhänger zu bereden, deutſch zu ſingen.

In Deutſchland hatte man lange keine Orgeln in den Kirchen, ſondern ein Inſtrument, das dem franzöſiſchen Serpent einigermaßen ähnlich war. Noch ſpäter ſind Zinken und Poſaunen in der Kirche eingeführt worden; und erſt im dreizehnten Jahrhundert finde ich Nachricht von einer Orgel zu Cöln.

Die Deutſchen zeichneten ſich ſonderlich durch

ſchönen Geſang und durch Stärke in den blaſenden Inſtrumenten aus. Daher ſchrieb ein reiſender Biſchof aus Rom von ihnen: »Es iſt zu verwundern, wie dieſe verſoffenen und wilden Beſtien ſo ſchön ſingen und blaſen.« Inzwiſchen war die Muſik ſehr großem Mißbrauch unter den Deutſchen ausgeſetzt. Man brauchte ſie zu raſenden Volkstänzen, zu Bachanalien, zu unzüchtigen Geſellſchaften; mit einem Wort, zum Verderben der Menſchen. Daher wurden die herumſchweifenden Muſikanten für unehrlich erklärt, und der Sachſenſpiegel ſchreibt ausdrücklich: einen Muſikanten muß man nicht unter ehrlichen Leuten dulden. Man ſieht aber gar wohl, daß dieß nicht die ganze Muſik, ſondern bloß herumziehende Schnurranten angeht, die ſich gemeiniglich durch Liederlichkeit verächtlich machen.

Bis auf die Zeiten Luthers wurde die Kirchenmuſik in Deutſchland immer glänzender, man verwandte große Summen auf Sänger und Inſtrumentiſten; legte allenthalben Singſchulen an; brachte nicht nur ausländiſche Inſtrumente nach Deutſchland, ſondern vermehrte auch noch die Orgel mit verſchiedenen Regiſtern; und ein Nürnberger erfand ſogar das Pedal, wodurch die Orgel eine große Vollkommenheit erhielt, auf der ſie heutiges Tages ſteht. Zinken, Poſaunen, Waldhörner und Trompeten waren beſonders lange die Lieblingsinſtrumente der Deutſchen; bis ſie endlich auch die Tiſchharfe, die Geige, die Flöte, Hoboe, Fagot und andere Inſtrumente ſich eigen machten, und ſchon in frühen Zeiten Meiſter darin aufzuweiſen hatten. Theoretiſche Werke aber ſchrieb man

um dieſe Zeit noch gar nicht; wiewohl der berühmte Abt Gerbert behaupten will, daß manche treffliche muſikaliſche Abhandlung in den Klöſtern verborgen liege.

Die berühmte Nonne Roswita war nicht bloß Dichterin, ſondern auch vortreffliche Tonkünſtlerin; ſie ſang nicht nur ungemein ſchön, ſondern ſetzte auch ſelbſt einige Stücke in Muſik, die von ihrem ſchönen muſikaliſchen Geiſte zeugen.

Ein großes Hinderniß der Aufnahme der Tonkunſt durch ganz Europa war der Mangel an Noten. Man bediente ſich in Deutſchland der ſogenannten Tabulatur, die gewöhnlich vier Linien hatte, und mit Buchſtaben, Zahlen und andern Zeichen die Melodien andeutete. Sobald aber Guido die Noten erfunden hatte, ſo wurden ſie durch die Biſchöfe auch in Deutſchland allgemein eingeführt. Von dieſer Zeit an hat ſich der Vorrath von Muſikalien in den Klöſtern außerordentlich vermehrt. Die Zahl der Meſſen, Motetten, Credos, Kyrie's, Requiems, Antifonien, u. a. dgl. — wer kann alle zählen!

Sehr wäre zu wünſchen, daß man aus allen dieſen Stücken einen ſchönen Auszug machte, welcher auf einmal die Muſik der damaligen Zeit darſtellte. Der Charakter jener Muſik iſt äußerſt träge Bewegung; aber dieſer Fehler wird erſetzt durch die Erhabenheit der Gänge; durch die einfache Inſtrumentalbegleitung, durch gefühlvollen Geſang, durch ungezwungene Ausweichungen, und durch andere auffallende Vorzüge.

Als Luther auftrat, da war die Kirchenmuſik der Deutſchen bereits in leere, ſtrotzende Pracht

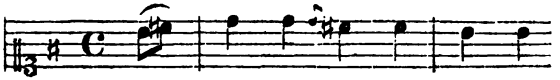
ausgeartet. Man maß die Musik nicht mehr nach ihrer einfältigen Wirkung, sondern nach dem Aufwande. Der Gesang wurde gar zuweilen petulant, so, daß ein Würzburger Bischof, als er eine neue Kirchenmusik aufführen hörte, überlaut schrie: Mädels tanzt naus, s'Stückel ist lustig! Auch diesem Uebelstand steuerte der unsterbliche Luther so viel er konnte. Er behielt Anfangs die Antifonien und Motetten bei; nach diesem opferte er sie dem deutschen Choralgesang auf. Luther selbst war ein vortrefflicher Musiker. Er sang mit Gefühl und spielte die Laute. Der große Componist Händel besaß viele Stücke eigenhändig von Luthern aufgesetzt. Er machte sich seine Schönheiten ganz eigen und würzte mit diesem herrlichen Salze seine eigenen Compositionen. Einige geistliche Lieder, die wir diesem einzigen Manne zu danken haben, sind ein wahrer Schatz in der deutschen Kunstgeschichte. Er pflegte die Chorale meist vierstimmig aufzusetzen, und gar keine Begleitung beizufügen. Die Peripherie seiner Töne ist so natürlich gewählt, daß sie selten aus dem Gebiete einer Octave schweifen. Von Luthern schreiben sich noch zum Behufe der Tonkunst her: die musikalischen Anstalten auf deutschen Gymnasien und Schulen, und die Stadtzinkenisten, die seit dieser Zeit eine Art von Gewerk auszumachen pflegten. Die erstern haben sich fast auf allen deutschen Schulen erhalten: über ein Chor Schüler ist ein Cantor oder Choragus gesetzt, der den jungen Leuten im Singen Unterricht gibt, wie dieß der Zinkenist mit den Instrumenten so macht. Mit diesen Sängern wird der Gesang und die Kirchenmusik

bestritten, und die Schulmeisters- und Cantorsstellen im Lande werden aus ihnen besetzt. Auch der Leichengesang wird von diesen Chorschülern aufgeführt. Die Zinkenisten aber haben das Geschäft, alle Tage auf dem Thurme einen Choral zu blasen, und bei Kirchenmusiken zu dienen. Man sieht auch aus dieser Veranstaltung, wie sehr unser Luther die Gewalt der Tonkunst anerkannte. Wären nicht bei den Protestanten die Kirchengüter meist eingezogen worden; so würde die Kirchenmusik unter ihnen gewiß eben so im Ansehen seyn, wie bei den Katholiken. Schon zu Luthers Zeiten kam ein Choralbuch heraus, wozu Luther eine Vorrede schrieb, die wahre Begeisterung für die Tonkunst athmet. Dieß interessante Buch, das so viel Licht über den damaligen Satz verbreitet, ist jetzt höchst selten mehr anzutreffen.

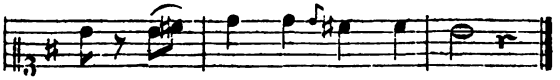
Man sieht aus dieser skizzirten Beschreibung, daß unser Vaterland damals mehr auf die Kirchenmusik, als auf die Profane drang. Selbst die Concerte, welche am kaiserlichen und andern angesehenen Fürstenhöfen gegeben wurden, hatten den Gang der Kirchenmusik. Die Instrumentisten wußten noch nichts vom Forte und Piano; daher mußte ihr Vortrag äußerst rasch seyn. Indessen hat man doch noch einige Volkslieder aus den damaligen Zeiten, die voll Wahrheit und Natur sind. In diesen Volksliedern allein, und in unsern Schleifern und Walzern, zeigt sich der musikalische Nationalcharakter unsers Volks. Höchste Einfalt, kunstlose und herzerhebende Melodie empfehlen das damalige Volkslied; so wie geflügelter Gang und tanzeinladende Melodie den Schleifer empfehlen.

Es ist sehr zu bewundern, wie bei einem so ernsthaften Volke, als das deutsche von jeher war, der muthwillige Dreiachteltakt so großen Fortgang gewinnen konnte, daß er noch bis diese Stunde in allen Provinzen Deutschlands zum Nationaltanze gebraucht wird. Allein eine schwere Masse kann nur durch rasche und starke Bewegung aus ihrem Gleichgewichte gebracht werden.

Die Melodien der Meister-Sänger, die sich ebenfalls viele Jahrhunderte hindurch erhalten haben, sind auch ganz original. So bieder unser Charakter ist, so bieder sind auch diese Melodien. Die deutschen Volkslieder, so wie die Meistergesänge wählen höchst selten den Mollton: dadurch geben sie sich ein ungemein liebliches, natürliches und helles Ansehen. Unsere Landleute und Handwerksbursche haben diese Melodien beinahe unverändert beibehalten. Nur hört man die Melodie jetzt oft in andern Tonarten und verziert singen. Vor Zeiten sang man:

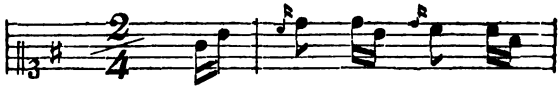


Gott grüß dich, lie-ber Wan-ders-

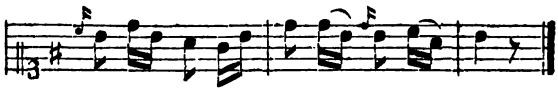


mann! wo-hin steht dir dein Sinn?

Jetzt singt der gemeine Hause dieses Volkslied schon so:



Gott grüß dich, lie = ber



Wandersmann! wo = hin ſteht dir dein Sinn?

Man ſieht aus dieſer kleinen Probe, daß nur die alte Grundmelodie beibehalten, aber die Tonart geändert wurde, wiewohl die Schwarzwälder Bauern und überhaupt die Schwäbiſchen Landleute bis auf dieſen Tag meiſt bei der erſtern geblieben ſind. Auch iſt die Bewegung viel ſchneller, und mit Verzierungen verbrämt. Doch haben die Meiſterſänger, welche noch zu Nürnberg, Ulm und Straßburg übrig ſind, den kunſtloſen Gang der alten Melodien unverändert beibehalten; und jeder Kenner wird ſie gewiß mit Nutzen und Vergnügen ſtudieren.

Vor den Zeiten des dreißigjährigen Kriegs blühte die Muſik unter uns ſonderlich am kaiſerlichen Hofe, und bei den Biſchöfen in Deutſchland. Die Kaiſer Carl V., Maximilian und Ferdinand, unterhielten große Chöre von Sängern und Inſtrumentiſten zu geiſtlichem und weltlichem Gebrauche. Es wurde niemals ohne Tafelmuſik geſpeiſt, wobei man Lieder ſang, die oft ſehr ins Plumpe und Maſſive fielen, und mit der Reinigkeit und Einfalt der alten Skolien und der edlen Materienwahl, die die alten Tiſchſänger nach dem Zeugniſſe Homers

beobachteten, nichts gemein hatten. Der Churfürst von Baiern hatte damals ein ganz vortreffliches Orchester, und an Orlando di Lasso einen Capellmeister, von dem man noch heutiges Tages viel lernen kann. Ueberhaupt waren die Herzoge von Baiern in den ältesten Zeiten, wie in den neuesten, immer die größten Beschützer der Musik und der Künste überhaupt. In der Münchner Bibliothek findet man ein ganzes Repertorium von musikalischen Compositionen aus jenen grauen Zeiten, woraus man den damaligen Geschmack im Kirchen- wie im Profanstyle sehr gut beurtheilen kann. Aber auch hier trifft die Bemerkung zu, daß, so wie jetzt der profane den Kirchenstyl beinahe überwältiget hat, damals das kirchliche Pathos den freien weltlichen Styl verschlang.

Diese Erscheinung läßt sich sehr leicht aus dem Charakter jener Zeiten erklären. Der Eifer für den Gottesdienst war damals so groß, daß der Nachhall der Antifonien und Kirchengesänge auch bei brausenden Gastmahlen mit Entzücken gehört wurde. Es war sonderlich in Klöstern etwas ganz Gewöhnliches, sich unter Absingung eines Psalms zu besaufen, worüber uns die Ausländer sehr streng, und zwar mit vollem Recht, mitgenommen haben. Der traurige dreißigjährige Krieg machte fast aus unserm ganzen Vaterlande eine Brandstatt. Vor dem Donnerwagen Wodans flohen alle Künste und Wissenschaften, und die himmlische Polihymnia zuerst. Wo viel Klagens und Heulens ist, wo Jammer und Elend mit bleichen Wangen und zerstreutem Haar und die Gefilde taumeln; wo Witwen und Waisen, Greise und Krüppel an den Wasserströ-

men ſitzen und heulen, da hängt man die Harfen an Weidenäſte. Dieß war damals der Zuſtand von ganz Deutſchland. Viel hundert Klöſter wurden geplündert, die koſtbarſten Partituren verbrannt und zerſtreut, die beſten Inſtrumentaliſten dienten aus Verzweiflung unter den Heeren als Pfeifer und Trompeter; die Tempel hallten von nichts als dem kläglichen Miſerere wieder; der Tanz und die Freude floh aus Deutſchlands Hainen, und ſelbſt bei Trinkgelagen verſtummte der deutſche Geſang. Und doch wurde damals, ſo eingewurzelt war die Tonkunſt den Deutſchen, die kriegeriſche Muſik bis zur höchſten Kraft ausgebildet. Unſere Tonkünſtler erfanden damals den Marſch, eine Art von Muſik, welche das Herz und den Muth eines Kriegsheers ſo erhebt, daß dadurch faſt der Verluſt der Bardengeſänge erſetzt werden kann.

Dieſe große Erfindung hat auch einen tactiſchen Grund: denn da damals von den großen Kriegern der gemeſſene Schritt eingeführt wurde; ſo war es nothwendig, durch ein muſikaliſches Tempo dieſen Schritt auszudrücken. Man wandte ſogar den Marſch auf die Cavallerie an, nur mit dem Unterſchiede, daß hier das Tempo raſcher war.

Der alte deutſche Marſch übertrifft die meiſten neuern Märſche weit an hohem kriegeriſchen Sinn; denn nichts iſt lächerlicher, als das welſche Girren und Seufzen in einen Marſch aufzunehmen, wie man jetzt ſo häufig zu thun pflegt. Nach dem dreißigjährigen Kriege erholten ſich mit langſamen Athemzügen die ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften wieder; am ſchnellſten aber die Tonkunſt. Am Hofe des Kaiſers Maximilian wurde ſie mit dem

gröſsten Eifer getrieben. Der Kaiſer ſelbſt ſpielte die Violin nach damaligen Zeiten ſehr gut, und übernahm auch manchmal in den Meſſen eine Singparthie. Von dieſer Zeit an war es gleichſam unter der kaiſerlichen Familie erblich, ſich durch Tonkunſt hervorzuthun. Unter Prinzen ſowohl, als unter Prinzeſſinnen des öſtreichiſchen Hauſes, gab es groſse Kenner, Schätzer und Beförderer der Muſik. Leopold hatte zwar keinen groſsen Geſchmack, er hielt aber doch ein Orcheſter über hundert Perſonen ſtark. Joſeph I. regierte leider, in vielem Betracht auch in Hinſicht auf Muſik, viel zu kurz. Er ſpielte nicht nur ſelbſt verſchiedene Inſtrumente meiſterhaft, ſondern verſchrieb auch groſse Muſiker aus Italien, oder ſchickte Deutſche dahin, um ſich zu bilden. Keine ſeiner Provinzen, vielleicht keine in ganz Deutſchland, that es Böhmen in der Muſik zuvor. Man legte daſelbſt ſogar auf den Dörfern Singſchulen an, und betrieb ſonderlich die blaſenden Inſtrumente mit ſolchem Eifer, daſs die Böhmen hierin bis auf dieſe Stunde nicht nur Welſchland, ſondern ſogar das übrige Deutſchland übertreffen. Was aber das Wichtigſte iſt, ſo bildeten ſich die Böhmen einen ganz eigenen Geſchmack in der Muſik, der voller Anmuth und Eigenthümlichkeit iſt; nur nähert er ſich in etwas dem Komiſchen. Der böhmiſche Kammerſtyl iſt unſtreitig der ſchönſte in der Welt. Man höre einen Zug Prager Studenten Symphonien, Sonaten, kleine Parthien, Märſche, Menuets und Schleifer vortragen; — welche Harmonie, welche Rundung des Vortrags, welche Einheit, welcher Tonflug! — Im Geſang aber haben es die Böhmen noch nicht ſo weit gebracht,

wie z. B. die Sachsen und Baiern, wo es von vielen Jahren her Singschulen, und unter den Leuten eine ganz natürliche Anlage zum Singen gibt. In Baiern lallt und singt alles. Wer kann was Schöneres hören, als ein baierisch Landliedel? So original und holdselig zugleich, so melodisch, so unterhaltend und sonderlich so launisch, ja oft pudelnärrisch, hat kein Volk der Welt Landlieder aufzuweisen. —

Unter Carl VI. stieg die Musik zu einer Höhe empor, auf der man sie in Deutschland noch nicht sah. Er unterhielt hundert Sänger und Sängerinnen, und über dreihundert Instrumentisten. Seine beiden Capellmeister, Fuchs und Caldara, waren die gründlichsten Tonsetzer der Welt. Sonderlich war Fuchs ein großer Contrapunctist: seine Messen sind noch bis auf den heutigen Tag Meisterstücke voll kirchlichen Pathos, worin man so herrlich bearbeitete Fugen findet, als wohl jetzt schwerlich mehr ein Componist setzen wird. Ja, er wurde auch musikalischer Schriftsteller, und schrieb in lateinischer Sprache einen Gradus ad Parnassum, worin die Grundsätze der Musik mit großem Scharfsinn abgehandelt sind. Dieses herrliche Buch ist zum Nutzen der Tonkünstler auch ins Deutsche übersetzt worden, und verdient noch heute allgemeine Empfehlung. Nur handelt es ganz von der mathematischen Musik, und berührt seinen ästhetischen Theil beinahe gar nicht.

Im Jahr 1724 wurde zu Prag unter freiem Himmel eine Oper aufgeführt, dergleichen bisher keine in der Welt noch gesehen worden. Der Sän- und Instrumentisten waren über tausend Menschen.

Vier Capellmeister standen auf Anhöhen und lenkten den Musiksturm. Ueber 50 große Flügel accompagnirten, und Virtuosen ließen sich da hören von allen Orten und Enden Europens. Die große Idee wurde auch, trotz ihres gigantischen Entwurfs, vollkommen gut ausgeführt: allein von der Kostbarkeit zu geschweigen, denn die Aufführung dieser Oper kostete den Kaiser 300000 fl., so konnte der Erfolg nicht groß seyn, weil die musikalischen Maschinen zu sehr zusammengesetzt waren, und welscher, deutscher und böhmischer Vortrag einander durchkreuzten. Diese ungeheure Oper fand auch nachher, gewiß aus erst gedachten Gründen, keinen Nachfolger oder Nachahmer unten den europäischen Höfen.

Besonders blühte zu den Zeiten Carls die Kirchenmusik in den kaiserlichen Staaten, vornehmlich zu Wien, in einem sehr hohen Grade. In allen Kirchen wurden die vortrefflichsten Messen aufgeführt, und man hörte auch da und dort einen ausgezeichneten Organisten. Franzberger und Buxtehude waren damals die Zauberer auf diesem Instrumente. Auch hatte Kaiser Carl einige Geiger von großem Geschmacke; der Choralgesang war vortrefflich besetzt, mit einem Wort, die deutsche Musik machte zuerst unter Carl VI. Epoche. Seit der Zeit hat Wien die italiänische Fessel ganz und gar abgeschüttelt, und sich im Kirchen-, Theatral-, mimischen Kammer- und Volksstyl eine Eigenthümlichkeit errungen, welche der Ausländer mit stillem Neide bewundert. Gründlichkeit ohne Pedanterei, Anmuth im Ganzen, noch mehr in einzelnen Theilen, immer lachendes Colorit, großes Verständniß der blasenden

Instrumente, vielleicht etwas zu viel komisches Salz, sind der Charakter der Wienerschule.

Unter der unsterblichen Maria Theresia stieg die Musik in Wien beinahe noch höher. Sie selbst sang in ihrer Jugend wie ein Engel und spielte das Clavier sehr gut. Wagenseil war ihr Lehrmeister. Dieser Mann war zu seiner Zeit einer der ersten Claviervirtuosen: er verstand die Natur dieses Instruments sehr gut. Seine Sonaten und Concerte setzen beide Fäuste in rasche Bewegung; sein Fingersatz ist der Natur so ziemlich angemessen; doch reicht er bei weitem nicht an den Bachischen. Er selber spielte mit ungemeinem Ausdruck, und arbeitete eine Fuge aus dem Stegreif mit vieler Gründlichkeit aus.

Maria Theresia begünstigte das welsche Theater ihrem Gemahl zu lieb so sehr, daß darunter die Originalität des Wiener Geschmacks etwas noth litt, doch benutzten die großen Meister auch diesen Uebelstand, um den heilsamen Zweck dadurch zu erreichen, mit welscher Tonkunst die rauhen Ecken der Deutschen abzuglätten. Hasse war damals der deutsche Orpheus. Nicht nur Deutschland, sondern ganz Italien verewigte durch lauten Beifall das Andenken dieses großen Mannes. Er vereinigte die Zartheit und Anmuth des welschen Gesanges mit der Gründlichkeit des deutschen Satzes; studierte seinen Dichter mit mehr als gewöhnlichem Tiefsinn; liebte die Einfalt; gab den Instrumenten wenig zu thun, um dem Sang aufzuhelfen; war einfach in seinen Modulationen, und äußerst rein in seinen Harmonien. Seine melodischen Gänge sind ganz

nen, oft höchst frappant. Seine Einbildungskraft war sehr reich, und ließ sich durch eine große Anzahl von Opern, in Deutschland und Welschland verfertigt, durch viele Messen und Kammerstücke nicht erschöpfen. Alle Höfe schätzten diesen Mann, und überhäuften ihn mit Geschenken. Friedrich der Große bot ihm oft seine Dienste an, die er aber aus Liebe zum sächsischen, damals königl. polnischen Hofe, ausschlug. Kurz, Hasse war in der That ein großer, gründlicher, den Deutschen zur größten Ehre gereichender Tonkünstler! Als man einmal vor Jomelli den großen Hasse herabsetzte, da sagte dieser Meister mit edlem Unwillen: ich kann es nicht leiden, wenn man von meinem Lehrmeister klein spricht.

Zu gleicher Zeit wurde auch in Wien die Tanzmusik fast auf den äußersten Gipfel gebracht. Starzer setzte so ganz vortreffliche Ballete, daß sie nicht nur das Wiener Publikum, sondern jeden Fremdling von Geschmack bezauberten. Es herrscht so viel Tiefsinn in den Sätzen dieses Mannes, daß es zu beklagen ist, seine Stärke nicht auch, und noch mehr im Kirchenstyle bewundern zu können: denn Starzer war für die Kirche geschaffen — und sein Geist verlor sich im Wirbel des Theaters. — Haydn lenkte indessen die Kirchenmusik zu Wien. Sein Styl ist feurig, voll und edel, das Aufjauchzen seiner Halleluja und Amen zeichnet ihn vorzüglich aus: nur tändelt er zuweilen, aus Vorneigung gegen den östreichischen Geschmack, auch in seinen Messen Verzierungen hin, die da nicht stehen sollten. Diese Flitter gleichen oft dem buntscheckigen Kleide des Harlekins, und entweihen das Pathos des Kirchen-

styls. Seine Fugen aber sind mit Feuer und Gründlichkeit gearbeitet.

Die Berlinerschule hat lange großes Aufsehen gemacht, und wenn gleich jetzt ihr Glanz in etwas verbleicht ist, so verdient sie doch am sorgfältigsten untersucht zu werden. Friedrich der Große, der eben kein Freund von dem mechanischen Gottesdienste zu seyn schien, haßte den Kirchenstyl, und doch verpflanzte er ihn ganz auf die Bühne und in den Conzertsaal. Kaum hatte er die Regierung angetreten, so ließ er schon die ersten Sänger Italiens kommen als Gegengewicht seiner Herrschersorgen. Unter ihm zeichneten sich, wie unter dem goldenen Stabe eines jeden großen Mannes, viele Genies aus. Die merkwürdigsten davon sind folgende:

Graun, ein Kapellmeister im buchstäblichen Verstande; jedem musikalischen Styl gewachsen. Seine Opern sind mit unbeschreiblicher Lieblichkeit und Einfalt gesetzt. Doch findet man in ihnen Einförmigkeit und mehr Studium des Contrapunkts, als Studium der Musik überhaupt. Doch sind seine Melodien vortrefflich, seine Modulationen durchgängig neu, seine Harmonien wohl gewählt, und seine Schreibart äußerst einfach; er componirte viele Opern im vortrefflichsten Geschmacke. Weil er selbst sehr gut sang, so setzte er auch alle Arien so sangbar, daß sie noch heute mit dem Gemeinsinn aller Welt sympathisiren. Zartheit in Gefühlen, reine Phantasie, herrlicher Verstand, jugendlicher Geist, und ein Herz, jeder guten Empfindung offen, zeigt sich in den Partituren Grauns. Der Hauptzug in

seinem musikalischen Charakter war dieser: alles dem Gesang, und nur wenig den Instrumenten anzuvertrauen. Seine Bässe sind mit der äußersten contrapunktischen Richtigkeit geschrieben: wider den Gebrauch der Welschen bezifferte er sie alle mit solcher Gewissenhaftigkeit, daß jede Modulation dabei bemerkt war. In allen seinen Stücken kommt weder Trommelbaß, noch Tocato vor. Die Natur jedes Instruments kannte er aus dem Grunde: wie der große Maler Farben auf seiner Pallete mischt, so mischte er Töne. Doch war mehr das sehr Rührende, als das sehr Erhabene sein Antheil. An Gründlichkeit kam ihm kaum ein Setzer der Welt bei; in allen musikalischen Spielen zeigte er sich als Meister. Seine Kirchenstücke haben eine Lieblichkeit und Feierlichkeit, mit der sich wenig vergleichen läßt. Sein Stimmensatz, die Ebbe und Fluth seiner Modulationen, seine krystallklare Harmonie, die äußerst kunstmäßige Bearbeitung seiner Declamationen und Recitative, vorzüglich die Natur der Mittelstimmen — besonders der Bratsche, die er so traulich mit dem Baß arbeiten läßt; das glückliche Umwälzen seiner Texte — mit einem Wort: Weisheit, Kopf, tiefes Verständniß aller musikalischen Verhältnisse, Accomodation in den Geist seines Jahrhunderts, doch nie bis zur Sclavenerniedrigung; lichter Satz, tiefe, fast an die Gränze der Pedanterei streifende Gründlichkeit — sind — Graun! dein matter Schattenriß. Sein Tod Jesu wird von aller Welt angestaunt, ob man gleich sagen könnte, und mit vollem Recht, daß noch zu viel weltliche Miene darin herrscht. Allein Graun that

dies aus tiefen Gründen: der Engel nimmt Pilgersgestalt an, um mit Staubbewohnern reden zu können. — Gott! wer hat jemals eine Fuge bearbeitet wie diese: »Christus hat uns ein Vorbild gelassen, daß wir sollen nachfolgen seinen Fußtapfen.«

Seine letzte Arbeit war das große **Te Deum laudamus** auf die Pragerschlacht, voll Würde, Natur, Majestät, Kunst und Harmonie — kurz, das erste **Te deum laudamus** der Welt. Er starb, der große göttliche Mann, im 40sten Jahre seines Alters. Friedrich, sein König, stand eben in Böhmen, von Legionen Feinden umringt, als er die Nachricht von Grauns Tode erhielt. Er stutzte, schüttelte den Kopf und sagte: vor acht Tagen verlor ich meinen ersten Feldmarschall, jetzt meinen Graun — Großer Mann ist großer Mann! — Ich werde keinen Feldmarschall und keinen Kapellmeister mehr machen, bis ich einen Schwerin und Graun wieder finde.«

Mit so vielen Eigenschaften vereinigte noch Graun die Kunst, Sänger zu bilden, in einem sehr hohen Grade. Weil er, wie schon erwähnt, selbst ein großer Sänger war, so gelang ihm dies desto leichter. Die ersten Sänger, z. B. ein Carestini und Salembini, gestanden, noch sehr viel von Graun gelernt zu haben. Von starken Coloraturen war er gar kein Liebhaber; hingegen gewöhnte er die Menschenstimmen durch die vortrefflichen Singübungen, jeden Ton ganz und rund hervorzubringen, den Text mit der äußersten Deutlichkeit auszudrücken, das Recitativ verständlich zu declamiren, und die hervorstechenden Stellen sonderlich auch mit dem Herzen vorzutragen. —

Ueber das alles accompagnirte Graun als Meister; daher sind seine Bässe so herrlich beziffert: denn Graun behauptete mit vollem Grunde, daß es Faulheit oder Unverstand sey, wenn man dies unterlasse.

Graun setzte auch geistliche Lieder, besonders einige von Klopstock, in Musik, und bewies dadurch, wie meisterhaft er auch den Choral zu bearbeiten wisse. Nichts aber gelang ihm weniger, als der komische Styl, denn sein Geist war, wie man schon aus diesem Entwurf seines Charakters sehen kann, für diese Gattung viel zu ernst und zu feierlich. Kurz, Graun war der Schöpfer der weltberühmten Berlinerschule; und hätten seine Nachfolger die Spur ihres großen Vorgängers nie verlassen, so wären sie nie zu der pedantischen Steifheit herabgesunken, die man jetzt mit Recht an den Berlinern tadelt.

Agrikola, königlich preußischer Hofcomponist, hat sich als Tonsetzer, Sangmeister und musikalischer Schriftsteller hervorgethan, und in allen drei Fächern über das Mittelmäßige emporgeschwungen. Er setzte ernsthafte und komische Opern: im ernsten Style war Graun ganz sein Muster. Er ist sehr regelmäßig, aber nicht selten steif. Seine melodischen Gänge sind nicht immer die besten; hingegen ist seine fortschreitende und gleichzeitige Harmonie tadellos. Im komischen Styl ist er mehr Original. Seine Buona Figliola hat wirklich vortreffliche Stellen. Er setzte auch sehr gut für das Klavier, doch mehr mit Kunst, als mit Natur. Seine Gattin sang vortrefflich; er selbst gab meisterhaften Unterricht im Singen; übersetzte des berühmten Tosi

Singſchule in reines Deutſch, und vermehrte ſie noch mit herrlichen Anmerkungen.

Marpurg, einer der größten muſikaliſchen Theoretiker in ganz Europa. Seine kritiſchen Schriften ſind nicht nur in einem ſehr reinen Style geſchrieben, ſondern verrathen auch tiefe muſikaliſche Einſichten und große Gelehrſamkeit. Er blieb zwar ſeinem einmal feſtgeſetzten muſikaliſchen Syſteme getreu, und vertheidigte es bis zum Pedantismus; doch muß man geſtehen, daß ſich in ſeinen Beiträgen da und dort ſehr wichtige Winke über die muſikaliſche Aeſthetik finden, die vor ihm noch niemand bearbeitet hatte. So gründlich aber dieſer Mann war, ſo treffend oft ſeine Urtheile über muſikaliſche Werke und Künſtler ausfielen, ſo gezwungen und ſteif ſind doch ſeine eigenen Compoſitionen. Seine Klavierſtücke ſind höchſt gezwungen und mathematiſch herausgezirkelt, ſeine Arien kalt und ſchulmeiſtermäßig behandelt, und ſeine Lieder ohne Saft und Kraft. Doch muß ſie der Kenner wegen ihrer Gründlichkeit ſtudieren.

Kirnberger, zwar ein eiskalter Theoretiker, aber doch ein Schriftſteller von großem Gewichte. Man hat noch nichts Gründlicheres, als ſeine Kunſt des reinen Satzes. Zwar bekömmt man lautes Herzklopfen, wenn man die vielen Zahlen und contrapunktiſchen Grübeleien ſieht, durch die man ſich hindurcharbeiten muß; allein wer gründlich ſetzen lernen will, muß des Schweißes auf der Stirne nicht achten, und ſich die Trockenheit eines Kirnbergers nicht abſchrecken laſſen. Sein Syſtem geht zwar tief, iſt aber doch zu einſeitig, und verleitet daher zu Ungerechtigkeiten gegen Männer, welche

ein anderes haben. Die Fugen von Kirnberger sind zwar schwerfällig und mühsam, aber doch mit großer Kunst gearbeitet, und müssen von Organisten und Klavierspielern sorgfältig studiert werden. Was er aber für den Gesang geschrieben hat, ist unerträglich, mit todtkaltem Herzen gesetzt, und daher ohne alle Wirkung. — Zwischen dem eiskalten Theoretiker und dem glutreichen Genie ist eine gähnende Kluft befestigt; das sieht man auch an Kirnbergern, der mit seinem Kritteln und Grübeln die Berlinerschule in ein übles Gerücht gebracht hat.

Krause hat in seinem Tractat über die musikalische Poesie treffliche Kenntnisse in der Musik sowohl als in der Poesie geäußert. Kein Dichter, der für Tonsetzer arbeitet, kann dies nützliche Buch entbehren. Er zeigt aus welschen und deutschen Beispielen, wie Arien, Cavatinen, Recitative, Duette, Terzette und Chöre von Dichtern und Tonkünstlern schicklich bearbeitet werden müssen. — Das Publikum heischt eine neue Ausgabe dieses schönen Buchs, wo Grundsätze und Beispiele den neuesten Zeiten mehr angepaßt werden.

Man hat auch verschiedene Tonstücke von diesem Krause, die zwar mit vieler Kunst, aber mit weweniger Geschmack bearbeitet sind. Aus diesem Grunde wird seine herausgegebene Berliner Liedersammluug, Lieder der Deutschen in vier Theilen, woran doch die größten Meister arbeiteten, von wenigen Menschen mehr goutirt, wenn gleich der Satz sehr richtig die Lieder gut gewählt, und auch die Melodien oft nicht übel gerathen sind. Aber bei nichts läßt sich Krittelei und Steifigkeit weniger ertragen, als bei dem musikalischen Liede.

Quanz. Vielleicht der erste Flötenspieler der Welt; wenigstens in der Theorie hat es ihm niemand zuvorgethan. Er machte am preußischen Hofe ein Glück, wie es noch wenige Tonkünstler in Europa gemacht haben. Da er der Lehrer seines Königs in der Flöte war, so genoß er auch seine Gnade über dreißig Jahre hindurch ununterbrochen. Er bezog eine Besoldung von 4000 Thalern, bekam für jede von ihm angeblasene Flöte hundert Dukaten, und noch überdies manch königliches Geschenk. Er bewohnte einen eigenen Pallast zu Potsdam, den ihm der König verehrt hatte. Sein Fleiß war erstaunenswürdig; der König besaß über drei hundert ungedruckte Concerte von ihm, ohne die unzähligen Sonaten, Concerte und andere Stücke, die er für ihn aufgesetzt hatte. Bis an sein Ende zog Friedrich Quanzens Compositionen für die Flöte allen andern vor. Auch die Welt besitzt sehr viele Stücke von diesem Manne. Sein Ansatz, die Art, sein Instrument zu spielen und zu behandeln, seine neuen und meist natürliche Applicaturen, die vielen äußerst regelmäßig gesetzten Stücke haben ihn hierin zum Lehrmeister von ganz Europa gemacht. Aber damit ist Quanzens Verdienst noch nicht vollendet. Er schrieb ein klassisches Werk über die Flöte unter dem Titel: Anleitung, die Flöte zu spielen, mit erläuternden Beispielen und durch Ziffern angezeigten Applikaturen. Durch dieses Buch errang er den Lorbeer der Unsterblichkeit sicher und ganz. Kaum läßt sich mehr etwas über dieses Instrument sagen, was er nicht hier gesagt hätte. Wer Ohr, Nachdenken und Fleiß hat, kann die Flöte aus dieser Schrift ohne Anführer selbst lernen:

rein und deutlich der Styl, unverbeſſerlich die Grundſätze. Aber auch andern Muſikern iſt dies Werk ſehr zu empfehlen. Man findet darin herrliche Winke und praktiſche Vorſchläge zur Einrichtung eines Orcheſters, Anordnung und Stellung der Inſtrumentiſten, Bildung des Geſangs und Begleitung des Flügels, die von der Hand des Meiſters zeugen. Quanz behauptete: Je tiefer der Muſiker ins Ganze blicke, deſto trefflicher werde er auf ſeinem einzelnen Inſtrumente ſeyn. Daher waren ihm Virtuoſen ohne Theorie nichts weiter, als Naturaliſten und Leiermänner, die nicht verſtehen, was ſie vortragen. Kurz, Quanz iſt das Muſter eines wahren Virtuoſen, nach welchem ſich derjenige hinaufmeſſen muß, der mit dieſem Titel prangen will. Er ſtarb grau an Jahren wie an Verdienſten; hinterließ ein Vermögen von 70000 Thalern, und eine herrliche muſikaliſche Bibliothek, welche der König für 20000 Thaler abkaufte. Friedrich ließ ihm ein treffliches Grabmal ſetzen: auf ſchwarzem Marmor ruht ſeine Büſte von weißem Marmor; unten ſieht man eine Flöte mit Lorbeer umwunden; die Inſchrift heißt: „**Manibus Quanzii. Instruxit Regem Friedericum secundum.**“

Die Familie der Benda, die ſich bis auf unſere Zeiten in verſchiedene Zweige verbreitete, hat manchen großen Tonkünſtler hervorgebracht. Hier iſt die Rede von den zwei berühmten Violiniſten.

Der ältere Franz Benda trat ſchon in die Dienſte Friedrichs, als er noch Kronprinz war. In ſeinen beſten Jahren ſpielte er die Violine als ein Zauberer. Er bildete ſich, wie alle große Genies, ſelber. Den Ton, den er aus ſeiner Geige zog,

war der Nachhall einer Silberglocke. Seine Harpeggi ſind neu, ſtark, voll Kraft; die Applicaturen tief ſtudiert, und ſein Vortrag ganz der Natur der Geige angemeſſen. Er ſpielte zwar nicht ſo geflügelt, wie es jetzt unſre raſchen Zeitgenoſſen verlangen; aber deſto ſaftiger, tiefer, einſchneidender. Im Adagio hat er beinahe das Maximum erreicht: er ſchöpfte aus dem Herzen — und drang in die Herzen, und man hat mehr als einmal Leute weinen ſehen, wenn Benda ein Adagio ſpielte. Seine für die Violine herausgegebenen Stücke aller Art werden noch jetzt als Uebungen von den Violiniſten allgemein gebraucht. Keiner unter den berliniſchen Kammermuſikern wußte die Gründlichkeit ſo mit der Grazie zu verbinden, wie Er; daher dauert ſein Beifall noch immer fort. Als Lolli in Berlin war, ſpielte ihm Benda ein Adagio, obgleich ſeine Hände ſchon ſehr ſteif waren, ſo unausſprechlich ſangbar, daß Lolli mit Entzücken zerfloß und ausrief: »O könnt' ich ſo ein Adagio ſpielen! aber ich muß zu viel Harlekin ſeyn, und meinen Zeitgenoſſen zu gefallen.« Benda componirte ſehr viel, und doch werden ſeine Stücke jetzt immer ſeltener, weil dieſer große Mann von ſeinen Compoſitionen mehr Abſchriften nehmen, als ſtechen und drucken ließ. Von dieſen hat man nur 12 Solos für die Geige, die in Paris geſtochen wurden, und ein Flötenſolo, das in Berlin herauskam. Zu wünſchen wäre es, man machte ſeine Stücke, als eine wahre Violinſchule, durch den Notendruck allgemeiner.

Seine Tochter Juliane Benda hat ſich durch ihr ſchönes Flügelſpiel, durch ihren herrlichen Geſang, und durch die lieblichen Lieder, die ſie in

Musik gesetzt herausgab, allgemeinen Beifall in Deutschland erworben. Sein jüngerer Bruder Joseph Benda spielt die Violine gleichfalls sehr gut, reicht aber bei weitem nicht an seinen Bruder hinauf. Doch setzt er auch sehr schöne Stücke im Kammerstyl.

Schulz. Musikmeister bei dem französischen Theater in Berlin, hernach Kapellmeister beim Prinz Heinrich, legt sich meistentheils auf den Kirchenstyl. Er schreibt auch stark und gründlich, und hat den Contrapunkt vollkommen inne. Was ihn aber am meisten berühmt gemacht hat, das sind die vortrefflichen Artikel, welche von ihm, die Tonkunst betreffend, im letzten Theil des Sulzerischen Lexicons der schönen Künste vom Buchstaben S an stehen. Seine Grundsätze sind groß und meist richtig; sein deutscher Styl ist rein und körnig; seine musikalischen Kenntnisse sind aus der Erfahrung und eignem tiefen Nachdenken abgeschöpft. Er ist einer der Ersten, der das Bedürfniß fühlte, den ästhetischen Theil der Tonkunst, wie den mathematischen zu bearbeiten. Da er ein studierter Musiker ist, und die mit der Musik verwandten Wissenschaften und Künste genau kennt; so läßt sich auch von seinen Schriften nichts anderes als etwas Gründliches und Schönes erwarten. Schade! daß wir nur abgerissene, in alphabetischer Ordnung vorgetragene Grundsätze von ihm haben, woraus sich sein System schwerlich bestimmen läßt.

Friedmann Bach. Unstreitig der größte Organist der Welt! Er ist ein Sohn des weltberühmten Sebastian Bachs, und hat seinen Vater im Orgelspiel erreicht, wo nicht übertroffen. Er be-

ſitzt ein ſehr feuriges Genie, eine ſchöpferiſche Einbildungskraft, Originalität und Neuheit der Gedanken, eine ſtürmende Geſchwindigkeit, und die magiſche Kraft, alle Herzen mit ſeinem Orgelſpiel zu bezaubern. Der Natur der Orgel hat er ſich ganz bemächtigt; ſein Regiſterverſtändniß hat ihm noch niemand nachgemacht. Er miſcht die Regiſter, ohne ſein Spiel nur einen Augenblick zu unterbrechen, — wie der Maler ſeine Farben auf der Pallette; und bringt dadurch ein bewunderswürdiges Ganzes hervor. Seine Fauſt iſt eine Rieſenfauſt, die durch tagelanges Spielen nicht ermattet. Contrapunkt, Ligaturen, neue ungewöhnliche Ausweichungen, herrliche Harmonien und äußerſt ſchwere Sätze, die er mit der größten Reinigkeit und Richtigkeit herausbringt, herzerhebendes Pathos, und himmliſche Anmuth, — all dieß vereinigt Zauberer Bach in ſich, und erregt dadurch das Erſtaunen der Welt. Iſt die Orgel gut und vollſtändig, ſo verlangt man keine Inſtrumentenbegleitung mehr, wenn Bach ſpielt: er erſetzt ein Orcheſter von hundert Perſonen durch ſeinen Schöpfergeiſt. Außer ſeinem großen Vater, hat noch niemand das Petal mit dieſer Allgewalt regiert, wie er. Er nimmt das Thema einer Fuge mit den Füßen auf; macht Mordenten und Triller mit den Füßen, und durchdringt die allerzahlreichſte Gemeinde mit ſeinem Fußtritt. Schade! daß ſeine Orgelcompoſitionen koſtbarer und ſeltener als Gold ſind; doch iſt es ein Troſt für die Kunſt, daß dieſer erſte Meiſter ſeine Orgelſtücke ſelbſt ſammelt, und verſprochen hat, ſie nach ſeinem Tode herauszugeben.

Elisabeth Mara, geborene Schmehling. Sie und die oben bezeichnete Gabrieli wetteifern mit einander um den Lorbeer des Gesanges; alle wahren Kenner aber haben ihn bereits für die Mara entschieden. Ihre Tonleiter ist von erstaunlichem Umfang: sie reicht vom Tenor a bis ins c, folglich durch neunzehn goldene Sprossen, mit höchster Feinheit und Richtigkeit hinauf. Sie liest alles vom Blatt weg, was man ihr vorlegt; ist im Adagio so stark, wie im Allegro. In ihren Bravour-Arien bringt sie die erstaunenswürdigsten Läufer mit der äußersten Genauigkeit heraus; Sechzehntel und Zweiunddreißigstel stößt sie mit solcher Kraft ab, daß es ihr kein Violinist gleichthut. Ihre Stimme ist klar und durchschneidend. Sie singt mit ganzer und gebrochener Stimme oder (sotto voce) mit gleicher Schönheit. Ihre Triller, Fermaten, Mordenten, Läufer, Mezzotinto, sonderlich ihre Cadenzen sind unvergleichbar schön. Alles dieß vereinigt sie mit einer Herzensfülle, die in jeden Hörer überströmt, und ihn mit Entzücken erfüllt. In jedem Style sind sie gleich vortrefflich. Ihr gelingt ein Lied, wie ein Choral, weil sie die weißen Noten mit ausnehmender Kraft hebt und trägt. Sie hat nie in der Komischen gesungen, doch hat sie, wie alle große Singerinnen, Launen — und bleibt sich nicht immer gleich. Als der Großfürst in Berlin war, sollte sich die Mara in einer neuen Oper auszeichnen. Sie sang aber aus Caprice schlecht, weil man ihr nicht diejenige Rolle gab, die sie verlangte. Lächelnd sagte der König zu dem Großfürsten: «Leichter wird mir es, die 200000 Köpfe meines Heers zu lenken, als dies

Weiberköpfchen hier.« Ihr Mann, Mara, ist ein sehr guter Violoncelliſt, nur zu sehr für sich eingenommen.

Duport der Aeltere hat ihn gedemüthiget; denn dieſer ſpielt das Violoncell mit ſolcher Zauberkraft, daß man ſchwerlich ſeines gleichen in Europa finden wird. Er lenkt den Bogen wie im Sturme, und regnet Töne herunter. Er ſchwindelt über die äußerſte Höhe des Griffbrets hinaus, und verſchwindet endlich im zarteſten Flagiolettenton. Seine Concerte und Sonaten ſind ſo ſchwer geſetzt, daß ſie nur Jäger in Anſpach herauszubringen weiß.

Ernſt Eichner. Dieſer Liebling der Grazien ſpielte den Fagot mit ungemeiner Anmuth. Er nahm ihm ſeinen brummenden moquanten Ton ganz und gar, und ſtimmte ihn zum feinſten Tenor, und zum lieblichſten Conter-Alt hinauf. Holde Anmuth und zerſchmelzende Süßigkeit war ſein Vortrag, ſo wie der Styl ſeiner Compoſitionen. Nur häuft er zu viel Zuckerwerk in ſeine Compoſitionen, und zerſtört dadurch die Einheit des Satzes. Daher wird ſein Styl öfters fleckig, und manches Stück von ihm ſcheint mehr als ein Motiv zu haben. Friedrich der Große pflegt ihn nur Deſert zu nennen; hingegen der Kronprinz genoß ihn als ſtarke Speiſe. Er blieb ſein Liebling bis er ſtarb — leider! für die muſikaliſche Muſe viel zu früh!

Reichard. Mit dieſem Manne, den erſt die Nachwelt groß nennen wird, begann eine ganz andere muſikaliſche Epoche zu Berlin. Der König machte ihn zum Capellmeiſter ſeines Muſikchors und Orcheſters:

eine höchſt wichtige Stelle, wenn man es nicht vergißt, daß er Grauns Nachfolger war! Er bildete ſich zu dem großen Poſten eines Capellmeiſters durch Selbſtſtudium und Reiſen. Das Clavier und die Violine ſpielte er mit großer Leichtigkeit, und bis zur Meiſterſchaft. Sein Satz iſt meiſterlich. Er zieht das Genie der muſikaliſchen Krittelei vor, und behauptet: Gedanken des Genies laſſen ſich nicht immer entziffern, wie es ſeine Vorgänger verlangten. Anatomirte Schönheit ſcheint ihm ein Unding zu ſeyn. Er ſtürzte ſich in den gährenden Klumpen kalter Theorie, wie Curtius in Peſtpfuhl; nur mit dem Unterſchied, daß ſich die Seuche nicht ganz legte. Er iſt Schriftſteller, Componiſt und Virtuos. Seine Grundſätze über die verſchiedenen Style der Tonkunſt ſind unverbeſſerlich. Der Geſang geht ihm über alles, und die deutſche Dichtkunſt zieht er allen andern für die Muſik vor. Seine Opern, ſeine Concerte und Kammerſtücke überhaupt, ſind in ſehr ſchönem Style bearbeitet. Unter den muſikaliſchen Schriftſtellern iſt er einer der erſten. Sein Vortrag iſt vortrefflich. In ſeinen muſikaliſchen Reiſen ſowohl, als in ſeinen Briefen ſchwimmen Grundſätze, die der wahre Muſiker mit Sorgfalt herausangeln muß. Sein muſikaliſches Kunſtmagazin iſt voll von großen Bemerkungen, die nur der Dümmling verkennen kann. Er hat einige Geſänge aus der Meſſiade in Muſik geſetzt, die mit dem großen Dichter wetteifern, und ein ſicherer Beweis von ſeinem erhabenen Geſchmack iſt, wenn Reichard ſagt: Er könne keinen größern Dichter als Klopſtock; ſo beweist das zur

Genüge ſein richtiges Gefühl. Was er vom Choral ſagt, und von der Einkleidung des Kirchengeſangs überhaupt, iſt beinahe apoſtoliſch: er iſt hierin mit Recht ein Liebling Lavaters und aller Frommen. Seine vielen Feinde zog er ſich dadurch zu, daß er zu haſtig gegen den Strom ſchwamm, und auf einmal der Theorie- und der Modewuth ſteuern wollte: ſicher wird alſo erſt die Nachwelt das Verdienſt dieſes Mannes entſcheiden. Gewiß iſt es aber, daß er mehr will, als er durchſetzen kann; er iſt gleichſam ein muſikaliſcher Pietiſt.

Friedrich der Große ſelbſt vollendet endlich die Rolle des erhabenen muſikaliſchen Schauſpiels zu Berlin. Hinter ihm war es Nacht, und vor ihm ging ein Licht auf, in welchem ſich ganz Europa ſonnte und wonnte. So wie er in allem Schöpfer war, ſo auch in der Tonkunſt. Aeußerſte, auf Urgrundſätze zurückgeführte Genauigkeit, war ſein erſtes Geſetz. Dieſem Geſetze blieb er unwandelbar treu, und ließ die modiſchen Erfindungen in der Tonkunſt eben ſo gleichgültig darum ſchwärmen und ſauſen, — wie den Schlachtſturm um ſeine Ohren. Er hörte alles. Die größten Virtuoſen der Welt hatten in Berlin ihr Odeum; er aber urtheilte immer nach ſeinen einmal angenommenen Grundſätzen. Alle Gaukeleien der Tonkünſtler ohne inneres Mark, das heißt, ohne richtig beſtimmte Theorie, — glitſchten an ſeiner Felſenſeele wie Staubregen ab. Er ſelber ſpielte die Flöte als Meiſter, accompagnirte vortrefflich mit dem Flügel, und verſtand den Satz meiſterhaft. Zu vielen der Grauniſchen Arien hat er

die Motive'n angegeben. Mit einem Wort: Friedrich der Große ist auch der Schöpfer einer der ersten musikalischen Schulen, so wie er der Schöpfer einer der berühmtesten politischen und tactischen Schulen der Welt ist.

Sächsische Schule.

Die Sachsen haben sich von den ältesten Zeiten her durch ihren Hang für die Tonkunst ausgezeichnet. Wittekind, ein wahrhaftig großer Mann — hielt ein Chor Sänger und Instrumentisten, wodurch er seine Heere zum Streit beflammte. Als das Christenthum in Sachsen eingeführt wurde, so war Otto der Erlauchte der Erste, der die Kirchenmusik in seinen Staaten einführte. Der lateinische Gesang fand zwar lange Widerstand bei den Sachsen; endlich aber brach er doch durch unter den Herzogen aus dem billungischen Stamme. Heinrich der Löwe verbesserte die Kriegsmusik, und führte nie seine Heere ins Schlachtfeld, ohne die mutherweckende Tuba. Er selbst blies die Trompete als Meister, und pflegte zu sagen: Ohne Sang gibts keinen Waffendrang. Und so ging es fort bis auf die Zeiten Luthers, dessen unsterbliches Verdienst um die Musik wir schon oben gezeigt haben. Den Sachsen haben wir den herzergreifenden Kirchengesang zu verdanken. Ehemals war es durch ganz Deutschland Sitte, daß nur die Chorherrn und Chorknaben sangen. Aber Luther behauptete mit vollem Rechte, daß der Gesang ein

Theil des Gottesdienstes sey; und von dieser Zeit an tönten alle Tempel von heiligen Hymnen wieder. Von Sachsen aus verbreitete sich diese große Sitte durch ganz Deutschland; und ist in den neuesten Zeiten durch die Reformation der Katholiken allgemein geworden. Die Feinde Luthers pflegten zu sagen.. »Luther hat uns mehr durch Sang als durch seine Lehre geschadet.«

Moriz unterhielt ein vortreffliches Musikchor. Er führte die figurirte Kirchenmusik durch ganz Sachsen ein, legte Singschulen an, und gab ihren Vorstehern den Titel Cantoren. — Bis auf den heutigen Tag sind diese vortrefflichen Musikanstalten in Sachsen und haben die größten Musiker hervorgebracht, welche der Stolz Deutschlands und der Neid des Auslandes sind. Ja, die Sachsen haben sich durch viele Jahrhunderte in der Musik so ausgezeichnet, daß die Welschen unter dem Wort Sassone ganz Deutschland begreifen — ein Land, das sie allein für ihre würdige Nebenbuhlerin in der Tonkunst erkennen. Als Churfürst August König von Polen wurde, da bekam die Tonkunst daselbst einen neuen Schwung, und ihre bisherige Einfalt artete fast in persische Schwelgerei aus. Er verschrieb die größten Sänger und Componisten aus Italien, und war einer der Ersten, der den welschen Geschmack mit dem deutschen verstößte. — Diese Verstößung ist von Augusts Zeiten an ein Hauptcharakter der deutschen Tonkunst worden. Es gehört daher ein großer Kenner dazu, das Eigenthümliche des urdeutschen musikalischen Styls von der Vermischung mit dem welschen zu sondern.

war der Nachhall einer Silberglocke. Seine Harpeggi sind neu, stark, voll Kraft; die Applicaturen tief studiert, und sein Vortrag ganz der Natur der Geige angemessen. Er spielte zwar nicht so geflügelt, wie es jetzt unsre raschen Zeitgenossen verlangen; aber desto saftiger, tiefer, einschneidender. Im Adagio hat er beinahe das Maximum erreicht: er schöpfte aus dem Herzen — und drang in die Herzen, und man hat mehr als einmal Leute weinen sehen, wenn Benda ein Adagio spielte. Seine für die Violine herausgegebenen Stücke aller Art werden noch jetzt als Uebungen von den Violinisten allgemein gebraucht. Keiner unter den berlinischen Kammermusikern wußte die Gründlichkeit so mit der Grazie zu verbinden, wie Er; daher dauert sein Beifall noch immer fort. Als Lolli in Berlin war, spielte ihm Benda ein Adagio, obgleich seine Hände schon sehr steif waren, so unaussprechlich sangbar, daß Lolli mit Entzücken zerfloß und ausrief: »O könnt' ich so ein Adagio spielen! aber ich muß zu viel Harlekin seyn, und meinen Zeitgenossen zu gefallen.« Benda componirte sehr viel, und doch werden seine Stücke jetzt immer seltener, weil dieser große Mann von seinen Compositionen mehr Abschriften nehmen, als stechen und drucken ließ. Von diesen hat man nur 12 Solos für die Geige, die in Paris gestochen wurden, und ein Flötensolo, das in Berlin herauskam. Zu wünschen wäre es, man machte seine Stücke, als eine wahre Violinschule, durch den Notendruck allgemeiner.

Seine Tochter Juliane Benda hat sich durch ihr schönes Flügelspiel, durch ihren herrlichen Gesang, und durch die lieblichen Lieder, die sie in

Musik gesetzt herausgab, allgemeinen Beifall in Deutschland erworben. Sein jüngerer Bruder Joseph Benda spielt die Violine gleichfalls sehr gut, reicht aber bei weitem nicht an seinen Bruder hinauf. Doch setzt er auch sehr schöne Stücke im Kammerstyl.

Schulz. Musikmeister bei dem französischen Theater in Berlin, hernach Kapellmeister beim Prinz Heinrich, legt sich meistentheils auf den Kirchenstyl. Er schreibt auch stark und gründlich, und hat den Contrapunkt vollkommen inne. Was ihn aber am meisten berühmt gemacht hat, das sind die vortrefflichen Artikel, welche von ihm, die Tonkunst betreffend, im letzten Theil des Sulzerischen Lexicons der schönen Künste vom Buchstaben S an stehen. Seine Grundsätze sind groß und meist richtig; sein deutscher Styl ist rein und körnig; seine musikalischen Kenntnisse sind aus der Erfahrung und eignem tiefen Nachdenken abgeschöpft. Er ist einer der Ersten, der das Bedürfniß fühlte, den ästhetischen Theil der Tonkunst, wie den mathematischen zu bearbeiten. Da er ein studierter Musiker ist, und die mit der Musik verwandten Wissenschaften und Künste genau kennt; so läßt sich auch von seinen Schriften nichts anderes als etwas Gründliches und Schönes erwarten. Schade! daß wir nur abgerissene, in alphabetischer Ordnung vorgetragene Grundsätze von ihm haben, woraus sich sein System schwerlich bestimmen läßt.

Friedmann Bach. Unstreitig der größte Organist der Welt! Er ist ein Sohn des weltberühmten Sebastian Bachs, und hat seinen Vater im Orgelspiel erreicht, wo nicht übertroffen. Er be-

Unter diesem prachtliebenden Könige wurden zuerst Opern nach welschem Geschmack aufgeführt, und zwar mit größerer Pracht, als in Italien selbst. Elephanten und Löwen sah man da nicht ausgestopft, wie in Welschland, sondern in furchtbarer Wirklichkeit auftreten. Decorationen, Maschinerien, Flugwerk, das alles erblickte man zum erstenmal in Deutschland in seiner vollen Herrlichkeit. Nur war sein Orchester zu stark und zu sehr durch einander gemischt, als daß es gehörig hätte wirken können: man verglich es mit dem Tosen des Meeres, das die hülferufende Stimme des Nothleidenden verschlingt. Von dieser Zeit an bekam der Geschmack der Sachsen in der Tonkunst eine neue Richtung; denn alle übrigen Sachsen bildeten sich nach Dresden.

August II. behielt diesen Enthusiasmus für die Tonkunst. Die Opern dauerten in ihrer ungewöhnlichen Pracht fort, daß sogar Welsche herbeiströmten, und mit heimlichem Neide den Fortgang der sächsischen Tonkunst anschielten. Unter seiner Regierung hat sich das Orchester immer mehr abgeglättet, und Stärke mit Anmuth zu vereinigen gelernt. Die größten Componisten der Welt sind aus dieser Schule hervorgegangen, und zwar nicht bloße Grübler und Krittler, sondern gründliche, wahrhaft genialische Tonsetzer, die geradezu aufs Herz wirkten.

Die ersten Capellen Europens sind in diesem Jahrhunderte mit Sachsen besetzt gewesen. Sie, die Sachsen allein, können mit ganz Welschland, ohne das übrige Deutschland wetteifern. Wenn die Tonkunst einen Tempel hätte, so müßten fol-

gende Büſten darin als heilige Denkmäler aufgeſtellt werden.

Joh. Dav. Heinichen, groß im Kirchenſtyl, größer noch in der muſikaliſchen Theorie. Sein Generalbaß in der Compoſition iſt bis auf unſere Zeiten von allen gründlichen Muſikern als ein kanoniſches Buch verehrt worden. Er drang tief ins Weſen der Tonkunſt ein, berechnete ihre feinſten Verhältniſſe, zeigte die Myſtik der gegenſeitigen Bewegung, oder den Motus contrarius; lehrte die Bäſſe mit äußerſter Gewiſſenhaftigkeit beziffern; machte den Accompagniſten auf die Beugſamkeit aufmerkſam, ſich unter den Sang zu ſchmiegen, und gab die herrlichſten Grundſätze zur Setzkunſt. Indeſſen blickt durch ſeinen Satz eine gewiſſe Aengſtlichkeit durch, die ſeine allzu weit ausgebreiteten theoretiſchen Kenntniſſe veranlaſſen mußten.

Sebaſtian Bach. Unſtreitig der Orpheus der Deutſchen! unſterblich durch ſich, und unſterblich durch ſeine großen Söhne. Schwerlich hat die Welt jemals einen Baum gezeugt, der in einer Schnelle ſo unverwesliche Früchte trug, wie dieſer Cedernbaum. Sebaſtian Bach war Genie im höchſten Grade. Sein Geiſt iſt ſo eigenthümlich, ſo rieſenförmig, daß Jahrhunderte erfordert werden, bis er einmal erreicht wird. Er ſpielte das Clavier, den Flügel und das Cymbal mit gleicher Schöpferkraft; und in der Orgel — — wer gleicht Ihm? wer war ihm je zu vergleichen? — Seine Fauſt war gigantiſch. Er griff z. B. eine Duodezem mit der linken Hand und colorirte mit den mittlern Fingern dazwiſchen. Er machte Läufe auf dem Pedal mit der äußerſten Genauigkeit;

zog die Register so unmerklich durch einander, daß der Hörer fast unter dem Wirbel seiner Zaubereien versank. Seine Faust war unermüdet und hielt tagelanges Orgelspiel aus. Er spielte das Clavier eben so stark als die Orgel, und umschrieb alle Theile der Tonkunst mit atlantischer Kraft; der komische Styl war ihm so geläufig, wie der ernste. Er war Virtuos und Componist in gleichem Grade. Was Newton als Weltweiser, war Bach als Musiker. Er hat sehr viele Stücke gesetzt, sowohl für die Kirche, als für die Kammer, aber alles in einem so schweren Style, daß seine Stücke heut zu Tage höchst selten gehört werden. Seine Jahrgänge, die er für die Kirche schrieb, trifft man jetzt äußerst selten an, ob sie gleich ein unerschöpflicher Schatz für den Musiker sind. Man stößt da auf so kühne Modulationen, auf eine so große Harmonie, auf so neue melodische Gänge, daß man das Originalgenie eines Bachs nicht verkennen kann. Aber die immer mehr einreißende Kleinheitssucht der Neueren hat an solchen Riesenstücken beinahe gänzlich den Geschmack verloren. Eben dieß läßt sich von seinen Orgelstücken behaupten. Schwerlich hat je ein Mann für die Orgel mit solchem Tiefsinn, solchem Genie, solcher Kunsteinsicht geschrieben, als Bach — aber es gehört ein großer Meister dazu, wenn man seine Stücke vortragen will; denn sie sind so schwer, daß kaum zwei bis drei Menschen in Deutschland leben, die sie fehlerfrei vortragen können. Eine Phantasie, eine Sonate, ein Concert oder figurirter Choral für die Orgel von Bach gesetzt, — hat gewöhnlich sechs Zeilen: zwei

für das obere Manual, zwei fürs untere und zwei für das Pedal. Die Regiſter ſind meiſtens bemerkt, die man in der Geſchwindigkeit zu ziehen hat. Das Pedal iſt ungewöhnlich beſchäftigt, und die Ligaturen, die laufenden Sätze und andere Verzierungen für die Orgel ſind ſo ſchwer geſetzt, daß man oft ſtundenlang über einer Zeile nachdenken muß. Ueberdieß hat öfters die linke und rechte Fauſt Decimen- auch Duodecimen-Griffe, die nur ein Gigant herausbringen kann.

Bachs Clavier-Arbeiten haben zwar die Grazie der heutigen nicht, ſie erſetzen aber dieſen Mangel durch Stärke. Wie viel könnten unſere heutigen Clavierſpieler von dieſem unſterblichen Manne lernen, wenn es ihnen nicht mehr um den leichten Beifall der Modeinſecten, als um den wichtigern großer Kunſtverſtändigen zu thun wäre! — Die Bachiſchen Stücke ſind nicht Ueberſetzungen aus andern Inſtrumenten, ſondern wahre Clavierſtücke: er verſtand die Natur des Inſtruments ganz; ſeine Sätze ſtärken die Fauſt, und füllen das Ohr. Beide Hände ſind in gleicher Beſchäftigung, ſo daß nicht die linke erlahmt, wenn die rechte erſtarkt. Auch hat er einen ſolchen Reichthum von Ideen, daß ihm niemand als ſein eigener großer Sohn darin gleich kommt. Mit all dieſen Vorzügen verband Bach noch das ſeltenſte Talent zur Unterweiſung. Die größten Orgel- und Flügelſpieler durch ganz Deutſchland haben ſich in ſeiner Schule gebildet; und wenn Sachſen hierin noch bis dieſe Stunde einen merklichen Vorzug vor andern Provinzen hat; ſo muß es dieß dem gedachten großen Manne allein verdanken.

Händel. Wieder ein Riese! Er war auf der Universität Halle geboren, und zeigte von Jugend auf ein außerordentliches musikalisches Genie. Der erst gedachte große Bach war von Kindheit an sein vertrautester Freund. — Händel spielte die Orgel und das Clavier vortrefflich, und machte sich dadurch schon in seiner Jugend weit und breit bekannt. In seinem dreizehnten Jahre setzte er schon eine Oper in Hamburg. Er reiste darauf nach Italien, und schrieb daselbst Opern und andere Stücke, die ungewöhnlichen Beifall fanden. Auch besiegte er da den großen Scarlatti im Clavier; und hatte noch nicht 24 Jahre erreicht, so war sein Ruhm in Europa allgemein. Einige reisende Engländer nahmen ihn mit sich nach London; und hier war es, wo er endlich den Drehkreis fand, der weit genug für seinen Genius war. Er wurde daselbst königlicher Capellmeister, und spielte über fünfzig Jahre lang eine Rolle, dergleichen wohl kein Musiker jemals in England gespielt hat. Er wurde von den Britten fast angebetet, und erwarb sich ein sehr großes Vermögen. In Westmünster unter den größten Männern der Nation hat er jetzt sein Grab. Kein Musiker ist aber auch je in den Geist der Britten so tief eingedrungen, wie dieser. Zuerst studirte er die englischen Dichter mit dem größten Eifer; dann setzte er einige ihrer besten Stücke in Musik. Alexanders Fest von Dryden hat seinen Ruhm auf immer befestigt. Dieses Stück wird alle Jahre noch in London am Cäciliatage mit immer wachsendem Beifall aufgeführt. Es ist einfach, erhaben und reich an Geniezügen. Händel hat den Geist des genialischen

Dryden so ganz erreicht, daß es seitdem kein Musiker wieder wagte, diese Meisterpoesie in Musik zu setzen.

Ramler hat einen deutschen Text unter diese Composition verfertigt, wodurch der Deutsche in den Stand gesetzt wird, selbst über den Ausdruck zu urtheilen. Auch die Cantate Cäcilia vom Pope hat Händel componirt, und fast mit gleichem Glücke. Pope reichte dem Tonsetzer nicht so reichen Stoff zu großen Gedanken dar wie Dryden, daher konnte auch Händel hier sein Genie nicht so äußern. Doch ist auch dieses Stück von den Engländern sehr gut aufgenommen worden, und wird noch heute öfters in London aufgeführt. Händel hat sehr viele Opern verfertigt — in welscher und englischer Sprache, wobei sein Beifall bis ans Ende stieg. Der Geist seiner Opern hat etwas ganz Eigenthümliches. Diejenigen, so er in Welschland setzte, sind bis auf einige Mienen deutscher Eigenheit ganz welsch. Die in England verfertigten haben sehr viel vom eigenthümlichen Charakter dieser Nation angenommen. Händel wählte zum Beispiel oft ein allgemein beliebtes Volkslied und brachte es mit Verschönerungen und künstlichen Abwechslungen aufs Theater. Diesem Kunstgriff hat er die enthusiastische Verehrung zu danken, womit ihn die Britten bis ans Ende seiner Laufbahn belohnten; und noch jetzt behaupten sie, Händel übertreffe alle Musiker, die jemals gelebt haben. Auch die Kirchenstücke, welche Händel in London verfertigte, sind bis auf diese Stunde von keinem andern verdrängt worden.

Händel war ein vortrefflicher Contrapunktist, doch

opferte er niemals das Genie der Kunſt auf, wie man einigen ſeiner Landsleute mit Recht vorwirft. Auch ſeine Kammerſtücke, ſonderlich einige Orgelſonaten und Fugen, werden ſich erhalten, ſo lange noch wahrer muſikaliſcher Geſchmack in der Welt ſeyn wird. Händel war ein Mann von ungewöhnlicher Leibeskraft; einer der ſtärkſten Eſſer in London und nie in ſeinem Leben krank. — Mit einem ſolchen Körper konnte ein ſolcher Geiſt Thaten thun! — Händel war z. B. fähig, ſtundenlang mit der größten Force auf der Koppel zu ſpielen, ohne ſich über Müdigkeit zu beklagen. Seine Fauſt war ſo weitgriffig wie Bachs ſeine; daher ſind einige Sätze in ſeinen Orgelſtücken ſo ſchwer herauszubringen. Auch die Theorie anderer Inſtrumente verſtand Händel vollkommen. Kurz, er iſt eines der ausgebildetſten Genies, die jemals gelebt haben.

Gottfr. Aug. Homilius. Ein ſehr gründlicher Kirchenſtyliſt. Er verſtand ſonderlich die Kunſt, einen Chor zu ſetzen, meiſterhaft. Einfalt, Hoheit und Würde charakteriſiren ſeine Chöre. Er ſucht nicht ängſtlich harmoniſche Gänge — und findet ſie doch. Man fängt jetzt an, ſeine Arbeiten in Druck zu geben, und zwar eben zu gelegener Zeit: denn die Kirchenmuſiker verfallen unter den Proteſtanten immer mehr. Homilius hat auch das Verdienſt, manchen gründlichen Künſtler gebildet zu haben, worunter gewiß Hiller einer der erſten iſt. Wenn Homilius die Roſalien zu häufig braucht, ſo muß man es mit dem Geiſte ſeiner Zeit zu entſchuldigen wiſſen. Noch vor dreißig bis vierzig Jahren konnte man die Wiederholung

eines Satzes in einer andern Tonart gar wohl hören, und glaubte die Wirkung dadurch zu verstärken.

Lorenz Christoph Mizler von Kolof. M. Ph. Dr. der Arznei Gel. Hofrath, Leibmedicus und Historiograph zu Warschau, hielt sich mehrentheils in Warschau auf, spielte das Clavier sehr gut, und ist einer der berühmtesten deutschen musikalischen Schriftsteller. Seine musikalische Bibliothek war das erste deutsche Journal. Es ist in einem guten Tone und mit vieler Einsicht verfaßt. Mizler hatte die musikalische Geschichte gründlich studiert; nur ist seine Theoriewuth unerträglich. Er glaubte z. B., die mathematische Berechnung eines Stücks sey das Wesen der Tonkunst: dadurch wurden seine eignen Compositionen steif und geschmacklos, und schon bei seinen Lebzeiten zu Warschau, Leipzig und Dresden ausgepfiffen. Inzwischen gebühret Mizlern immer der Dank der Nachwelt, daß er so viel rühmlichen Fleiß auf die Theorie der Musik verwandte. Man kann noch heute sehr viel aus seinen Schriften lernen, wenn man Geduld genug hat, sich durch seine Spitzfindigkeiten hindurchzuarbeiten.

Joh. Gottfr. Müthel. Aus Bachs Schule; einer der ersten und tiefsinnigsten Orgel- und Flügelspieler. Seine Stücke haben ein ganz eigenthümliches Gepräge — dunkel, finster, ungewöhnlich modulirt, eigensinnig in den Gängen, und unbeugsam gegen den Modegeschmack seiner Zeitgenossen. Aber eben dies originelle Gepräge seines Geistes verdient es, daß ihn der Clavierist studiere, und sich dadurch an Mannigfaltigkeit des Vortrags gewöhne. Müthel selbst ist ein vortreff-

licher Spieler, dem selbst Burney volle Gerechtigkeit wiederfahren ließ, und der verdiente in der musikalischen Welt bekannter zu seyn, als er es wirklich ist. Allein er hüllt sich in seine Verborgenheit ein, und liefert uns nur von Zeit zu Zeit Concerte, Sonaten und andere Clavierstücke, welche mein Urtheil rechtfertigen.

Hiller. Musikdirector in Leipzig; der Lieblingscomponist der Deutschen. So sehr Hiller den welschen Gesang studierte, so studierte er doch noch weit mehr den deutschen, daher schneiden seine Gesänge so tief in unser Herz ein, daß sie durch ganz Deutschland allgemein geworden sind. Welcher Handwerksbursche, welcher gemeine Soldat, welches Mädchen singt nicht von ihm die Lieder: »Als ich auf meiner Bleiche ꝛc.« »Ohne Lieb und ohne Wein ꝛc.« und verschiedene andre? Im Volkstone hat Hillern noch niemand erreicht. Er ist der Erste, der nach Standfuß komische Opern in deutscher Sprache auf die Bühne gebracht hat. Sein lustiger Schuster — seine Jagd; sein Dorfbarbier; sein Erntekranz, und mehrere andere Opern haben allgemeine Sensation in Deutschland hervorgebracht. Es gibt kein Theater unter uns, wo sie nicht mehr als einmal aufgeführt worden wären: und dieß hat man nicht sowohl dem Texte, der oft ziemlich naseweis ist, sondern vielmehr dem herrlichen Gesange zuzuschreiben, womit Hiller diese Opern zu beseelen wußte. Auch in der höhern Arie hat sich Hiller oft als Meister gezeigt. Wer kann z. B. das Stück: »Bild voll göttlich hoher Reize ꝛc.« ohne Entzücken anhören? Auch seine Chöre sind gut bearbeitet, und zeigen einen Mann an, der

die Tonkunſt auf allen Seiten ſtudiert hat. Da Hiller ungemein vieles ſchrieb, ſo wurde er ſich oft ſehr ungleich; das Lied aber gelang ihm immer. Er gab Kinderlieder und mehrere Sammlungen von deutſchen Geſängen heraus, die alle noch lange tönen werden, wenn ſchon tauſend Modelieder verhallt ſind. Auch als theoretiſcher Schriftſteller hat ſich Hiller zu ſeinem Ruhme gezeigt. Er ſchrieb einige Jahre muſikaliſche Neuigkeiten, die er zuletzt als eine Zeitung herausgab, worin viel Geſchmack und Kenntniß herrſcht. Durch dieſes Blatt ſind manche wichtige muſikaliſche Bemerkungen unter uns in Curs gekommen. Hiller zeigte ſich zwar als großer Theoret; er ſetzte ſich aber doch dem theoretiſchen Unfug entgegen, indem er uns mehr auf die Aeſthetik der Tonkunſt aufmerkſam machte. Schade, daß ſeine Zeitung nicht fortgeſetzt worden! Sein wichtigſtes Werk iſt ſeine vortreffliche »Anweiſung zur Singkunſt,« die er mit den nöthigen Muſtern zu Leipzig in Quart herausgab. Sein Styl iſt ſchön und ſachgemäß; die Grundſätze ſind von den größten Meiſtern, und aus eigner Erfahrung abgezogen; die Beiſpiele nach den Bedürfniſſen unſrer Nation gewählt, und auch auf den Choralgeſang ausgedehnt. Wenn man damit verbindet, was Vogler über die Bildung der Stimme geſagt hat, ſo beſitzen wir Deutſche in dieſem Fach etwas Vollſtändiges, womit wir dem Auslande Trotz bieten können. Hiller hat nach dieſen Grundſätzen eine Singſchule in Leipzig angelegt, woraus bereits die größten Sänger und Sängerinnen hervorgegangen ſind.

Johann Gottfried Walter. War Musikdirector in Weimar. Er spielte die Orgel meisterhaft, und setzte ein paar Kirchen-Jahrgänge mit vieler Gründlichkeit. Was ihn aber am meisten berühmt machte, war sein musikalisches Lexikon. Vor ihm hatte noch niemand ein Buch dieser Art geschrieben. Es ist für seine Zeiten ungemein reichhaltig, und auch heutiges Tags noch ein unentbehrliches Hülfsmittel, sonderlich was den historischen Theil der Musik betrifft. Die Ausländer, vorzüglich Martini, sprechen mit vieler Achtung davon. Es wäre zu wünschen, daß dieses Buch von einem Hiller oder Forkel wieder neu aufgelegt und mit den nöthigen Vermehrungen bereichert würde. An Hülfsmitteln fehlt es uns jetzt ganz und gar nicht, da Rousseau, Mizler, Marpurg, Gerbert, Forkel und andere, vortreffliche Beiträge dazu geliefert haben. Walters Sohn war einer der besten Organisten Deuschlands, sonderlich ein Meister im Pedal; nur verkünstelte er den Choral zu sehr. Er war lange Musikdirecter in Ulm, und starb zu Weimar in seiner Vaterstadt.

Scheibe. Ein großer Theoret, und ein vortrefflicher Setzer. Er wurde Capellmeister in Copenhagen, und lieferte manches Werk, das auf Unsterblichkeit Anspruch macht. Wenige Tonsetzer wußten das Recitativ so meisterhaft zu bearbeiten, wie er; auch seine Arien sind reich an lieblichen Gängen, und seine Chöre volltönig und stark. Die von ihm gesetzten italiänischen Opern erhielten nicht so viel Beifall, weil er vielleicht nicht Stärke genug in der italiänischen Sprache

beſaß. Dagegen ernteten ſeine deutſchen Stücke allgemeines Lob. Die größten Dichter, Klopſtock, Gerſtenberg, Schlegel und mehrere, lieferten ihm Poeſien, die er mit vielem Ausdruck in Muſik ſetzte. Seine Ariadne auf Naxos, und Cephalus und Procris, ſind ſeine Meiſterſtücke. Er ſetzte auch viel für die Kirche, mit echtem Verſtändniſſe des Kirchenſtyls. Nebſtdem beſaß er eine ausgebreitete Gelehrſamkeit, beſonders in der ſchönen Literatur: daher iſt ſein Styl mehr als correct, er iſt ſchön. Wir beſitzen einen reichen Vorrath muſikaliſcher Schriften von ihm, welche den tiefen Forſcher in der Tonkunſt, wie den Mann von richtigem Geſchmack verrathen. Der unſterbliche Leſſing hielt ihn für den beſten muſikaliſchen Schriftſteller Deutſchlands. Er verbreitete ſich über alle Zweige der Tonkunſt. Seine Anleitung zur muſikaliſchen Setzkunſt, wovon er kurz vor ſeinem Tode den erſten Band in Quart herausgab, iſt das Reſultat eines vieljährigen tiefen Forſchgeiſtes. Schwerlich iſt auch über dieſes große Thema ein beſſeres Werk geſchrieben worden! Wie ſehr muß man es daher beklagen, daß der Tod des vortrefflichen Mannes dieſe unſchätzbare Arbeit unterbrach! Kurz, Scheibe war einer der gelehrteſten Muſiker unſers Jahrhunderts! Was iſt der hoch berühmte Doctor der Muſik, Burney, gegen einen Scheibe?

Schweizer. Einer der berühmteſten und beliebteſten Tonſetzer der neuern Zeit. Er vereinigt tiefe Gründlichkeit mit ungemeiner Anmuth; ja, ſein Geiſt verräth in ſeinen Arbeiten einen gewiſſen Hang zur Größe, der ſeine Stücke vor vielen andern auszeichnet. Nachdem er ſich zuerſt durch

verſchiedene kleinere Arbeiten berühmt gemacht hatte, ſo trat er endlich mit Wielands Alceſte auf, und der laute Beifall unſers Volks rauſchte ihm zu. Er hat nicht nur ſeinen Dichter vollkommen erreicht, ſondern ihn in mancher Stelle an Empfindung und Ausdruck hinter ſich gelaſſen. Wie unnachahmlich ſchön iſt es nicht ausgedrückt, wenn Alceſte wimmert: »O meine Kinder, meine Kinder!« o und welche neumodiſche welſche Arie kann mit der Alceſte aus G. verglichen werden? das Wetteifern der obligaten Violinen mit dem Geſange thut die herrlichſte Wirkung. Auch ſeine Chöre ſind voll Pracht und Würde. Sein Geſchmack iſt nicht neu; dem ungeachtet pflückt er nur ſo viel Blumen aus den modernen muſikaliſchen Beeten, als die Gründlichkeit ſeines Geiſtes vertragen kann. Seine zweite ernſthafte Oper Aurore, ebenfalls von Wieland poeſirt, iſt eben ſo ſchön und reich an Geniezügen: was er aber im komiſchen Felde gearbeitet hat, iſt ihm nur halb gelungen; denn Schweizers Geiſt iſt zu groß für die muſikaliſche Hanswurſtias. Seine erſten Opern ſind indeſſen die Lieblingsſtücke auf den erſten Theatern Deutſchlands. Alle Freunde der Tonkunſt bedauern es gewiß mit uns, daß unſer vortrefflicher Schweizer, aus Hang zum bequemen Leben, viel zu wenig arbeitet.

Naumann. Ein geborner Sachſe und jetziger Kapellmeiſter in Dresden. Er hat ſich plötzlich durch ein echtes Meiſterſtück der muſikaliſchen Welt angekündigt. König Guſtav III. ließ nämlich eine Oper in ſchwediſcher Sprache verfertigen, Cora betitelt, und Naumann ſetzte ſie mit ſolchem Glück

in Musik, daß sie nicht nur in Schweden, sondern in der ganzen musikalischen Welt Nachgefühl erregte. Naumann in Dresden legte einen deutschen Text darunter, in Leipzig wurde darauf dies große Werk mit allgebührender Pracht herausgegeben. Tiefe Modulationen und neue Harmonien sucht man hier vergebens, wiewohl der Satz krystallrein ist; aber die Melodien sind desto lieblicher, und haben so sehr das Gepräge der Neuheit und der Grazie, daß man nichts damit vergleichen kann. Man schwimmt im Wonnegefühl dahin, wenn man die drei Schwestern im Sonnentempel, begleitet vom Hauche der sanftesten Blasinstrumente, singen hört. Die Recitative sind sehr gut bearbeitet, und die Arien schmelzend. Wenn Venus einen Kapellmeister brauchte, so würde sie gewiß einen Naumann wählen; so ganz in Liebe getaucht sind seine Gesänge. Nur artet er meinem Gefühl nach zu oft in Weichlichkeit, manchmal gar in Wollust aus. Seine Töne verflößen sich gleichsam im Blute des Hörers, und reizen zum sinnlichen Genusse. Inzwischen muß man das für eine Folge vom Temperamente des Tonsetzers halten, denn jedes Werk ist des Meisters Nachbild. Naumann versteht die Kunst, blasende Instrumente am gehörigen Orte zu benützen, weit besser, als man es bisher von den Sachsen gewohnt war. Er hat noch Verschiedenes für die königliche Bühne in Stockholm gearbeitet, womit aber der König sehr karg thut. Einige Lieder, die wir von ihm besitzen, sind ganz vortrefflich geschrieben, sonderlich die Verliebten. Kurz, niemand versteht das Amoroso heutiges Tags besser, als der holde, so ganz in den Geist unsrer Zeit

verſunkene Naumann. Hingegen kann man mit vollem Rechte behaupten, daß ihm bei dieſem Studium des Anmuthigen, das Erhabene faſt nie gelingen kann.

Georg Benda. Nicht nur der Größte unter allen ſeinen Brüdern, ſondern einer der erſten Tonſetzer, die jemals gelebt haben — einer der Epochenmacher unſrer Zeit! Er iſt gründlich, ohne pedantiſche Genauigkeit, hoch und niedrig, ernſt und witzig; im Kirchen-, im Dramatiſchen- und Kammerſtyle gleich vortrefflich. Seine melodiſchen Gänge ſind ganz beſonders einſchmeichelnd für jedes gebildete Ohr, nur blickt zuweilen die ängſtliche Miene der Kunſt hervor; daher ſind ſeine Arien nicht alle gut auswendig zu lernen. Hingegen ſind ſeine Recitative und Chöre ſo meiſterhaft bearbeitet, daß er hierin faſt das Perihelium der Kunſt erreicht hat. Wie unerreichbar ſind die Chöre in ſeinen Opern, vorzüglich in Romeo und Julie! In welche Zauberlabyrinthe geflochten ſind ſeine Duette und Terzette, wie meiſterhaft weiß er die Worte des Dichters zu invertiren! Wenn Rouſſeau in ſeinem muſikaliſchen Wörterbuch ſagt: der Text iſt in der Hand des Componiſten eine Pomeranze, die er ſo lange drückt, bis ihr der letzte goldne Tropfen entträufelt; ſo hat dies ſchwerlich je einer beſſer gezeigt, als Jomelli und Benda.

Benda hat noch dies ganz Eigene, daß er, gegen das Herkommen, den Contrapunkt auch im dramatiſchen Style anwendet. Er braucht z. B. das Allabreve und Fugenartige mehr als einmal, und immer mit ausnehmender Wirkung. Auch als Er-

finder hat er sich rühmlichst gezeigt. Er war in Deutschland der Erste, der die musikalischen oder deklamatorischen Dramen in Aufnahme brachte, und die Sprache des Schauspielers durch seine Zaubermelodien hob. Diese seine große Erfindung ist unter dem Namen Melodram bald in ganz Europa mit allgemeinem Beifall aufgenommen worden: auch diese herrliche Idee ist also von ihm auf deutschen Boden verpflanzt worden. Durch sie ist die Würde der Deklamation auf den äussersten Gipfel erhoben. Jedes Zeichen der Bewunderung, Ausrufung, Frage; jedes Comma, jeder Ruhepunkt, jeder Strich des Denkens oder der Erwartung; jedes aufbrausende oder sinkende Gefühl des Deklamators; jede kaum merkliche Verflößung der Rede wird durch diese Art der Tonkunst ausgedrückt. Zuweilen stürzt auch die musikalische Begleitung in die Rede selber, aber nicht sie zu ersäufen, sondern sie auf ihren Fluthen zu tragen. Benda's Meisterstücke dieser Art sind: seine Medea, und Ariadne auf Naxos. In beiden Melodramen sind die Gedanken und Empfindungen des Dichters so ganz durch die Musik ausgedrückt, daß auch der geizigste Hörer befriedigt vom Parterre, oder aus der Loge geht. Die Eröffnungen zu diesen neuen Schauspielen und die darin vorkommenden Märsche sind einzig in ihrer Art. Alle bis jetzt in Gang gebrachten musikalischen Bewegungen hat Benda in diesen Dramen angebracht. Und doch ist alles so leicht gesetzt, daß nur mäßige Fertigkeit dazu gehört, um es schicklich vortragen zu können. Hang zur süßen Schwermuth scheint indessen doch der Hauptcharakter Benda's zu seyn: daher gelingen ihm Stellen dieser Art

immer vor allen andern. Das Entſetzliche und Schauervolle aber liegt nicht ſo ganz in ſeiner Sphäre. Er würde alſo auch nicht zu einem vollen muſikaliſchen Ausleger Shakeſpeare's taugen. Seine Phantaſie iſt nicht wild, ſondern dem Scepter der Vernunft unterthan. Sein Witz buhlt nicht durch Harlekinaden um den Beifall des Publikums; ſondern er zeigt ſich nur durch die liebliche Ausbildung ſeiner muſikaliſchen Ideen. Sein Colorit iſt nicht blendend, aber äußerſt lieblich, und warm wie ſein Herz. Auch das Naive gelingt ihm ausnehmend; nur das Groteſk-komiſche mißlingt ihm immer. Den Geſang hat er mit großer Kraft und Wirkung ſtudiert. Eine Stimme von mäßigem Umfange kann im Vortrag einer Bendaiſchen Arie glänzen.

Auch in Kirchenſtücken hat ſich dieſer große Mann ausgezeichnet. Wir beſitzen ein paar Kirchen-Jahrgänge von ihm, die es dem ganzen Deutſchland beweiſen, wie ſtark Benda im kirchlichen Pathos war. Wo es in unſerm Vaterlande Kirchenmuſik gibt, da ſind auch ſeine Cantaten aufgeführt worden. Selbſt in den kleinſten muſikaliſchen Städten; auch auf Dörfern, wo man nur einigermaßen Muſik kennt, iſt Benda bekannt. Nur muß man bedauern, daß er die Diskantſtimme bisweilen viel zu hoch geſetzt hat, als daß man ſie überall herausbringen könnte. Das $\overline{\text{D}}$ z. B. gehört ſchon zur Leiter der Stimmen von großem Umfang.

Und doch iſt mit allem Geſagten das Verdienſt des großen Mannes noch nicht erſchöpft. Er ſetzte auch verſchiedene weltliche Cantaten in Muſik. Wen reißt nicht ſeine Lalage von Kleiſt zum Ent-

zücken hin? Thränen stürzen, wenn die Stelle beginnt: Nur einen Druck der Hand ꝛc., und endlich der Seufzer, mit dem das Stück schließt, das wimmernde Lalage! durchschneidet Mark und Bein. Auch die Clavierstücke dieses Meisters sind trefflich gerathen, und beweisen, daß sein großer Geist in verschiedenen Stylen mit Glück zu arbeiten wußte. Und diesen großen Beifall behauptet nun Benda seit dreißig Jahren, nicht in abnehmender, sondern in immer steigender Gradation. Welch einen Glanz verbreitet nicht dieser unsterbliche Mann auf die musikalische Geschichte unsers Vaterlandes!

Schuster, aus Dresden gebürtig, jetzt Kapellmeister in Neapel. Schon im fünf und zwanzigsten Jahre trat er als Nebenbuhler des großen Jomelli's auf, und rang ihm selbst in Neapel durch eine Oper den Preis ab. Sein Satz ist kühn und feuervoll. Er verbindet welschen Melodienschwung mit deutscher Gründlichkeit, und macht nicht immer Verbeugungen vor dem Modegeschmack unsrer verdorbenen Zeitgenossen. Er steigt zwar manchmal zum Hörer herab; aber noch öfter zieht er ihn zu sich hinauf. Er liebt mehr den simpeln, als den krausen Gesang. Seine Instrumenten-Begleitung ist feurig, ohne den Gesang zu übertäuben. Seine Modulationen sind kühn und überraschend; seine Arienmotive neu und eindringend. Seine Duette bearbeitet er mit Grauniſchem Genie. Nur vernachläßigt er zuweilen seine Chöre, die oft mehr brausen und toben, als durch richtige Harmonien auf den Hörer wirken. Schusters Ruhm ist in Neapel, Rom, Mantua, Florenz und Turin so verbreitet, daß ihn die Welschen selbst unter die er-

sten Tonsetzer der Zeit erhoben haben. So vortrefflich er im Opernstyl ist, so behaupten doch die Italiäner, daß er im Kirchenstyle noch trefflicher sey. Er hat für den letzten Papst, einen großen Kenner der Tonkunst, ein Oratorium verfertigt, wofür er tausend Zechinen, nebst einer goldenen, mit Brillianten besetzten Uhr erhielt. Dieser Umstand ist desto merkwürdiger, da Schuster ein Lutheraner ist. Er hat sogleich das Fortepiano, auf welchem er großer Meister ist, in Italien eingeführt, und dem stolzen Welschen die Manier gewiesen, dies Instrument zu behandeln. Schuster arbeitet schon seit vier Jahren an einer deutschen Oper, wozu ihm ein berühmter Dichter den Text geliefert hat. Wenn diese erscheint, so wird ihn Deutschland noch mehr kennen, und ihn so hoch schätzen, als ihn bereits das Ausland schätzt.

Rolle. Hat sich durch seine Kirchen-Jahrgänge, Kantaten, Oratorien, Motetten, Orgel- und Klavierstücke weltberühmt gemacht. Aeußerste Präcision des Satzes, Ernst und Würde im Ausdruck, herrliche Bässe zeichnen seine Musik aus. Seine Recitative sind mit vieler Kunst bearbeitet, und seine Chöre voll Hoheit.

Abraham auf Moria, und Lazarus, von dem innigen warmen Dichter Niemeyer verfertigt, sind seine Meisterstücke. Besonders kann man seinen Lazarus nicht anhören, ohne von der entzückenden Hoffnung der Auferstehung durchdrungen zu werden. Nur haben es die Hyperkrittler tadeln wollen, daß er Jesum singend eingeführt hat. Allein fürs erste mußte er hier dem Dichter folgen; und zweitens, ist aus der Geschichte gewiß, daß

Jesus in seinem Leben wirklich gesungen hat. Kurz, vor seinem Leiden stimmte er den gewöhnlichen Lobgesang an, der nach einer damals bekannten Melodie von allen gottesfürchtigen Juden mehrmals gesungen zu werden pflegte. Wer kann es also einem Rolle verargen, wenn auch er Christum — und zwar mit aller ihm möglichen Würde singen läßt? Sonderlich ist Rolle ein großer Meister in der Bearbeitung der Fugen, und diejenige Fuge, welche im Lazarus vorkommt, verdient unter die ersten Stücke dieser heutiges Tags so verkannten Musikart gesetzt zu werden. Auch die Klavierstücke von diesem Meister haben viel Werth; doch ist er hierin von manchem andern übertroffen worden.

Neefe. Einer der gründlichsten und gefälligsten Tonsetzer unserer Zeit. Er hat sich durch komische Opern, Lieder, Klavierstücke, — am meisten aber durch die in Musik gesetzten Klopstock'schen Oden bekannt gemacht. Letztere Arbeit war in der That ein kühnes Unternehmen, und es ist ihm herrlich gelungen. Die Melodien sind meist dem großen Geiste Klopstocks angemessen, und drücken seine tiefe, schwermüthige Empfindung ganz vortrefflich aus. Bardale, die Sommermondnacht, die Elegie Selmar und Selma, und das Stück aus dem Ossian: »Komm zu Fingals Feste« zeichnen sich vor andern aus. Nur gelingen ihm die Stellen, wo sich der hohe Odenschwung des Dichters am meisten zeigt, nicht so gut — wie die schwermüthigen und zärtlichen Stellen. Neefe's Satz ist sehr rein, und seine Melodien sind oft zauberisch-schön. In der Wahl der Tonarten ist er sehr glücklich, indem er es tief fühlt, daß ein jedes gutes

Gedicht ſeinen eigenen muſikaliſchen Ton hat; z. B. das vortreffliche Klopſtock'ſche Gedicht an Zidly, wo er ſie ſchlafend antrifft, würde in allen chromatiſchen Tönen verlieren; da es hingegen in diatoniſchen Tönen, etwa in *Es* dur, ſonderlich in *As* dur ſeine volle Kraft erhält. Die Lieder von dieſem Tonſetzer ſind äußerſt ſangbar, und von ungemein reizenden Melodien: ſie verdienen ſehr, unſern Sängern und Sängerinnen aufs Flügelpult gelegt zu werden. Noch muß ich die Bemerkung hinſetzen, daß Neefe's Klopſtock'ſche Oden und Lieder auf einem guten Klavikord am beſten vorgetragen werden können, weil man hier die gefühlvollen Stellen — das Seufzende, Klagende, Weinende, die ſanften Uebergänge, die Träger und Mitteltinten am beſten ausdrücken kann. Die komiſchen Opern von dieſem Meiſter enthalten zwar manche ſchöne Stelle, zeigen aber doch, daß Neefe's Geiſt nicht für daß komiſche Theater gemacht iſt. Mir däucht, Neefe würde als Kirchen-Componiſt am meiſten glänzen. Leider iſt aber ſeine jetzige Beſtimmung ſeinem Geiſte nicht angemeſſen. Er hält ſich als Muſikmeiſter bei der Seiler'ſchen Schauſpielergeſellſchaft auf. — Neefe zeichnet ſich auch dadurch vor vielen Muſikern aus, daß er ſehr gut deutſch ſchreibt. Man hat im deutſchen Muſeum und in andern deutſchen Monatſchriften einige Abhandlungen über muſikaliſche Gegenſtände von ihm, die ungemein gut und gründlich geſchrieben ſind.

Wolf, Kapellmeiſter in Weimar, zeichnet ſich mehr durch tiefe Gründlichkeit, als durch Geniuskraft aus. Er iſt ein ſehr guter Klavierſpieler, hat einen äußerſt reinen und genauen Vortrag, bleibt ſich im-

mer gleich, wird aber nie feurig. Seine Klavier-Concerte erfordern einen ſtarken Spieler; doch ſind wenig gewagte Stellen darin. Wolf hat auch einige Cantaten von unſerm Herder in Muſik geſetzt, die viel Geſchicklichkeit zum Heldenſtyle verrathen. Seine Chöre ſind voll, ſtark, harmoniereich: nur ſind ſeine Arien nicht ſangbar genug; auch verſtößt er zuweilen wider das Eigenthümliche der begleitenden Inſtrumente. Unter ſeiner Anführung hat ſich das Weimarſche Orcheſter ſehr gut ausgebildet.

Steinhard, iſt einer unſerer beſten Flötenſpieler, und ſeine Frau eine ſehr correcte Sängerin. Auch fehlt es daſelbſt nicht an guten Violiniſten und Blasinſtrumentiſten, weil der jetzige Herzog ſehr viel Geſchmack hat, und ſein Geheimerath, der berühmte Goethe, alles dazu beiträgt, um die Muſik an dieſem Hofe immer glänzender zu machen. Ueberhaupt kann man ſagen, daß der Enthuſiasmus für die Muſik in Sachſen allgemein iſt. Perſonen vom allererſten Range treten in öffentlichen Concerten auf, und wetteifern mit Virtuoſen. Die letzt verſtorbene Churfürſtin von Sachſen ſchrieb unter dem Namen Ermelinda eine ſehr artige Oper, dabei ſang ſie und ſpielte den Flügel gut. Graf Brühl und mehrere Große des Hofs haben ſich als Meiſter auf dem Klaviere ausgezeichnet; und es gibt heutiges Tags wenige ſächſiſche Damen von Bildung, welche nicht auf dem Fortepiano, oder im Geſang brillirten.

Aecht deutſche Gründlichkeit, mit zarter gefälliger Melodie vereint, iſt im Durchſchnitt genommen der Hauptcharakter der jetzigen ſächſiſchen Muſik. Nur ſcheint ſie durch den überhandnehmenden Operetten-

geschmack, der beinahe an Manie gränzt, seit einiger Zeit ins Kleine und Tändelnde ausarten zu wollen. Durch die Erfindung des Notendrucks, wodurch sich Breitkopf unsterblich gemacht hat, können nunmehr die besten Stücke schnell in Umlauf gesetzt werden, und der musikalische Geschmack verbreitet sich weit leichter. Als vormals alle Stücke gestochen wurden, waren sie sehr kostbar. Durch den Notendruck aber erhält man jetzt für einen Louisd'or, was man ehemals mit mehrern kaum erkaufen konnte. Auch sind die gedruckten Noten jetzt so schön, rein und deutlich, daß sie mit den besten gestochenen in Paris, London, Berlin und Nürnberg wetteifern.

Pfalz-Baierſche Schule.

Es iſt ſchon oben einmal erwähnt worden, daß die Herzoge und Churfürſten von Baiern von jeher große Verdienſte um die Muſik hatten, und daß die Nation überhaupt ungemein muſikaliſch ſey. Jeder Reiſende, der Ohr und Herz mitnimmt, wird dieß mit Vergnügen bemerken, wenn er Baiern, dieſe ehrwürdige graue Provinz, durchreist. Alles ſingt und klingt unter ihnen, und ſelbſt ihre ſo verſchrieene rauhe Sprache wird im Munde eines Baierſchen Mädchens, wenn ſie ein Volkslied ſingt, ſonor und lieblich. Beſonders zeichnet ſich der Baierſche Geſang durch den ungewöhnlich ſchnellen Gebrauch der Zunge aus, da ſie im Stande ſind, jede Note des geflügelteſten Läufers mit einer Sylbe zu belegen, das Drollige, Burleske, Niedrigkomiſche drückt keine Nation beſſer aus, als der Baier und Salzburger. Von den Herzogen von Baiern in den älteſten Zeiten, in Abſicht auf ihr muſikaliſches Verdienſt, iſt bereits das Nöthige erinnert worden. Auch die Churfürſten dieſes Hauſes behielten den Enthuſiasmus für die Tonkunſt bei. Maximilian Emanuel, einer der größten deutſchen Helden, unterhielt ein ſehr wohl ein-

gerichtetes Orchester, und beförderte vornehmlich die Kirchen-Musik. Jedes Kloster in Baiern hat wieder seinen eignen Musikchor, wo oft herrliche, im wahren Kirchenstyl geschriebene Stücke zum Vorschein kommen. Die vielen Kirchen in München tönen Jahr aus Jahr ein von Liedern und Hymnen wieder: und viele dieser Anstalten zur Aufnahme der Tonkunst hat Baiern diesem wahrhaft großen Churfürsten zu verdanken. Die vielen Kriegsunruhen in welche er sich verwickelte, machten ihn zwar weniger empfänglich für die stillen Freuden der Tonkunst; allein seine weisen Verordnungen zur Aufnahme derselben dauerten indeß doch mitten unterm Kriegsgetümmel fort. Auch in den übrigen Städten, selbst in den Dörfern seines Landes, verbreiteten sich diese wohlthätigen Anstalten. Man hört seit dieser Zeit auf den geringsten Dörfern in Baiern nicht selten guten Gesang, von den Bewohnern des Dorfes mit Instrumenten begleitet. Der Kirchenstyl durch ganz Baiern hat vor andern deutschen Provinzen noch das meiste von seiner alten Würde und Hoheit beibehalten. Hierzu tragen die trefflichen Discant- und sonderlich Baß-Stimmen, die man in Baiern in ungewöhnlicher Tiefe und Stärke antrifft, gewiß sehr vieles bei.

Kaiser Carl VII, aus dem Hause Baiern, vereinigte noch Pracht mit allen diesen Eigenschaften. Er unterhielt gegen zwei hundert der trefflichsten Musiker, und weil er ein Freund der Welschen war, so verschrieb er viele Sänger, auch Componisten und Concertmeister aus Italien. Dadurch bekam der musikalische Geist der Baiern eine

etwas andere Richtung. Man nahm sehr vieles vom welschen weichen Gesang an, ohne das Eigenthümliche der Nation dabei aufzuopfern. Inzwischen muß man doch gestehen, daß der Baiersche Nationalgeschmack überhaupt mit dem welschen bis zur Täuschung sympatisirt: daher fällt es oft bis zur lauten Lache auf, wenn man einen drolligen Bairischen Text mit dem welschen süßen Gesange, oder einer schmelzenden welschen Melodie absingen hört. Carl der VII. war selbst ein Kenner der Tonkunst. Er spielte den Flügel und die Violine mit ziemlicher Fertigkeit, und soll selbst einige Stücke in Musik gesetzt haben; — die man natürlicherweise lobte, weil er Kaiser war. Die traurigen Schicksale dieses Kaisers, da er fast bis ans Ende seines Lebens ein Flüchtling war, und München dem Feinde preis geben mußte, haben das Leben und Weben der Musik in Baiern in ziemliche Stockung gebracht. Die großen Virtuosen verloren sich nach und nach, und das Freudengejauchz der Baiern wandelte sich in Jammergeheul.

Nach dem Tode dieses weisen aber unglücklichen Kaisers kam sein Sohn, der fromme Maxmilian Joseph, an die Regierung. Kaum hatte er Frieden mit seinen Feinden geschlossen, so kehrte die verscheuchte Harmonia mit ihrem Gefolge in seine Staaten zurück. Dieser Churfürst war selbst ein trefflicher Tonkünstler. Er spielte die Viol de Gamb als Meister, strich in seinen meisten Concerten immer die Violine mit, und setzte einige Kirchenstücke auf, die im besten Geschmack geschrieben sind. Da er so ganz für die Andacht gestimmt war, so weihte er seine Musik auch ganz der Re-

ligion. Er ſtellte gar bald ſein Orcheſter wieder her, und ſetzte den italiäniſchen Capellmeiſter Tozzi darüber, der aber über weit größere Leute zu befehlen hatte, als er ſelbſt war: denn Tozzi ſetzte nur mittelmäßig, verſtand aber doch die Kunſt ſehr wohl, Sänger abzurichten. Da der Churfürſt ein ekſtatiſcher Verehrer des Geſangs war, ſo unterhielt er immer die vortrefflichſten Sänger und Sängerinen an ſeinem Hofe, worunter ſich die erſten Caſtraten der damaligen Zeit befanden. Da aber dieſe zur welſchen Schule gehören, ſo übergehen wir ſie, und bleiben bei der deutſchen ſtehen. Unter dieſem Churfürſten zeichneten ſich folgende Muſiker aus:

Joſeph Michel. Ein Componiſt von vielem Kopfe. Da er bloß für den Hof arbeitete, ſo ſind von ſeinen Stücken nur wenige unter das Publicum gekommen. Er übertraf in der Setzkunſt den Tozzi weit, ſetzte Opern und Kirchenſtücke mit viel Geſchmack und Gründlichkeit, und zeigte ſich auch im Kammerſtyle auf der vortheilhafteſten Seite. Sein anmuthiger lichter Geiſt iſt auch in ſeinen Compoſitionen ſichtbar. Seine Sätze ſind nicht myſtiſchdunkel — wie Orakelſprüche aus dem Munde eines kupfernen Götzen gedonnert; aber leicht und allgemein verſtändlich. Muſikaliſcher Gemeinſinn iſt der Hauptzug in ſeinem Charakter; darum war er ein allgemein beliebter Componiſt. Er hat ſpäterhin auch einige deutſche Singſtücke verfertigt, wo ſein Geiſt höhern Schwung nahm, und mehr Deutſchheit auszudrücken ſuchte. Zwar hielt ſich Michel einige Jahre in Italien auf, behielt aber doch ſeinen

Nationalzuſchnitt ſo bei, daß der Baierſche Muſikgeiſt in allen ſeinen Stücken durchblitzt. In ſeinen Kammerſtücken iſt leichter Fluß und viel Inſtrumentaleinſicht. Kurz, wenn Michel auch kein Originalgenie war, ſo beſaß er doch treffliche muſikaliſche Anlagen.

Johann von Kröner. Erſter Concertmeiſter des Churfürſten, und zugleich Lehrer des Prinzen in der Violine. Der Churfürſt ſtand gewöhnlich neben ihm, wenn eine Symphonie aufgeführt wurde, und ſpielte mit ihm die Violine. Kröner war ein ungemein guter Ripieniſt, nur verſtand er die Kunſt nicht, ein Orcheſter mit Vortheil zu lenken; daher ging es hier oft ſehr anarchiſch zu. Der Churfürſt ſah den Unfug wohl, aber er ſteuerte demſelben aus Güte des Herzens ſo wenig, als er dem politiſchen Unfug ſeiner Miniſter ſteuerte. Dieſer Kröner zeichnete ſich auch im Sologeigen beſonders aus: er hatte einen ungemein inſinuanten Strich, kurz, aber niedlich; nur fiel er dadurch zu ſehr ins Gepützelte, und nie gelang es ihm, das Mark aus der Geige zu holen. Das Tempo rubato wußte er meiſterhaft anzubringen, nur ging er mit dieſer Koſtbarkeit zu verſchwenderiſch um, und brachte dadurch nicht ſelten den Begleiter aus der Faſſung. Er liebte mehr den komiſchen, als den ernſthaften Vortrag.

Reuner, ein großer Fagotiſt, gleich ſtark im Preſto, wie im zerſchmelzenden Adagio. Sein Ton war rein und voll, und ſein Geſchmack ſehr delicat. Nur vermied er nicht immer das Knarren und Brummen der tiefen Töne, wobei man oft glaubte, zwei verſchiedene Spieler ließen ſich hören;

ein ſchlechter und ein guter. Er ſetzte ſeine Concerte und Sonaten meiſt ſelbſt, mit Einſicht und Geſchmack, und trug ſie trefflich vor. Er gehörte unter die erſten Verbeſſerer dieſes ehemals ſo widrigen Baßinſtruments in Europa. Seine eigenſinnigen Urtheile über die Muſik und ſein maſſiver Bairiſcher Charakter verdunkelten ſeinen Ruhm in etwas.

Secchi, der ſüßeſte liebenswürdigſte Hautboiſt ſeiner Zeit. Die Töne ſeufzten unter ſeinen Lippen aus ſeiner ſchönen jugendlichen Seele und ergoßen ſich in ſein Zauberinſtrument. Er ſpielte nicht, er ſang. Schwierigkeiten brachte er niemals vor, denn ſein Studium war Grazie. Die Mitteltinten, das Halten und Sinken der Töne, der wollüſtige Uebergang von einer Ausſchweifung ins Hauptmotiv; die kleinen Verzierungen, und ſonderlich ſeine meiſterhaften Cadenzen, — riſſen alle Hörer mit ſich fort. Er war in der Begleitung wie im Solo gleich ſtark, und der geſchickteſte Sänger hatte oft genug zu thun, noch neben ihm zu glänzen.

Zu bewundern war es, daß unter dieſem Churfürſten nie ein großer Orgel- oder Clavierſpieler ſich auszeichnete. Nur da und dort fand man in den Klöſtern einen Mönch oder Prieſter, der die Orgel zu behandeln wußte; aber an ſeinem Hofe gab es kaum erträgliche Klimperer. Die Damen des Hofs pflegten gemeiniglich den Flügel bei Concerten zu begleiten; Soloſpieler aber hörte man nie, außer wenn ſich Fremde hören ließen. Die verwitwete Churfürſtin von Sachſen war die Erſte, [illegible] Spath'ſches Fortepiano von Regensburg

verschrieb, und dadurch dem Geschmack fürs Clavier in etwas aufhalf. Nach dem Tode des Churfürsten wurde die Pfalz mit Baiern vereinigt, und das große Mannheimer Orchester schmolz dadurch mit dem Baierschen zusammen — so daß es jetzt eines der ersten Orchester der Welt ist.

Schon in den ältesten Zeiten waren die Pfalzgrafen am Rhein große Verehrer der Tonkunst. Wenn nicht die berühmte Heidelberger Bibliothek durch das kläglichste Schicksal nach Rom gekommen wäre, so würden wir Documente genug finden, welche die älteste Geschichte der Tonkunst in diesem Hause erläuterten. So viel weiß man indessen doch gewiß, daß gleich nach den Zeiten der Reformation, als die Pfalzgrafen zur protestantischen Kirche übertraten, sehr schöne Anstalten zur Aufnahme dieser Kunst gemacht wurden. Man stellte in Städten und Dörfern Cantoren und Vorsänger an, welche die Jugend im Choralgesang unterrichten und die deutschen Lieder im Lande allgemein machen mußten. Als die Fürsten dieses Hauses noch in Heidelberg residirten, hatten sie immer ein Musikchor um sich. Man liest es in der altdeutschen Geschichte mit Vergnügen, wie die alten Pfalzgrafen mit ihren Prinzen und Prinzessinnen, auch vielen stattlichen Rittern und weiblichen Männern um die Tafel saßen, jeden Bissen gleichsam mit Musik würzten, und den Geist des duftenden Rheinweins unter Gesängen schlürften.

Als die Fürsten dieses Hauses zur churfürstlichen Würde erhoben wurden, da erhielt auch die Tonkunst in der Pfalz einen neuen Glanz, und nur durch das traurige Schicksal Friedrichs, den die

Pfälzer mit dem Unnamen des Winterkönigs entweihen, wurde dieser Glanz verdämmert. Dieser unglückliche Friedrich spielte die Harfe vortrefflich, und hatte auch in seinem Unglück immer musikalische Bedienten um sich, die ihm die Wolke des Grams durch schmelzende Accorde von der Stirne scheuchten. Als die Pfalz nach dem schrecklichen dreißigjährigen Kriege wieder beruhigt wurde, suchte Polihymnia auch wieder ihr Haupt daselbst zu erheben. Allein die bald darauf erfolgten Einfälle der Franzosen in dies blühende Land verscheuchten sie wieder. Die Pfalz ward eine Einöde, und jeder Ton der Freude wandelte sich in Jammergeheul. So langsam als sich nach dieser wüthenden Zerstörung die Pfalz erholte, eben so langsam erholten sich auch die Künste, und mit diesen die Musik. Die Churfürsten traten zur katholischen Religion über, aber die Tonkunst verlor dabei nichts — sie gewann vielmehr: denn von jeher haben die Katholischen die Musik weit mehr begünstigt, als die Protestanten. Wie die Kirchengüter bei diesen ein Raub der Fürsten wurden, da fehlten die Fonds, Musikchöre zu unterhalten. Alles, was sie thun konnten, bestand in der sorgfältigen Unterhaltung ihres herzerhebenden Kirchengesangs. Allein unter der katholischen Regierung der pfälzischen Churfürsten wurde mit der Choral- auch die Figuralmusik in den Kirchen verbessert; ja gleich bei Anfang dieses Jahrhunderts ward allein zur Unterhaltung der fürstlichen Musik ein Vermächtniß von 30000 fl. jährlich gestiftet. Dies Vermächtniß ist so fest gegründet, daß es kein Churfürst mehr umstoßen kann. Daher darf es niemand wundern,

wenn die Muſik in der Pfalz in kurzem zu einer ſo bewundernswürdigen Höhe aufſtieg. Doch hat ſie erſt dem vorigen Churfürſten den Glanz zu verdanken, der ſogar den Neid des ſtolzen Auslands erregt und ſeinen Hof zu einer Schule des wahrhaft guten Geſchmacks in der Tonkunſt gemacht hat. Dieſer Churfürſt ſpielte die Flöte, und war ein enthuſiaſtiſcher Verehrer der Tonkunſt. Er zog nicht nur die erſten Virtuoſen der Welt an ſeinen Hof, errichtete muſikaliſche Schulen, ließ Landeskinder von Genie reiſen; ſondern verſchrieb auch noch mit vielen Koſten die trefflichſten Stücke aller Art aus ganz Europa, und ließ ſie durch ſeine Tonmeiſter aufführen. Dadurch unterſchied ſich gar bald die Mannheimer Schule von allen andern: in Neapel, Berlin, Wien, Dresden war der Geſchmack bisher immer einſeitig geblieben. So wie ein groſſer Meiſter den Ton angab, ſo hallte er fort — bis wieder ein anderer auftrat, der Geiſteskraft genug beſaß, den vorigen zu verdrängen. Wenn ſich Neapel durch Pracht, Berlin durch kritiſche Genauigkeit, Dresden durch Grazie, Wien durch das Komiſchtragiſche auszeichneten; ſo erregte Mannheim die Bewunderung der Welt durch Mannigfaltigkeit. Das Theater des Churfürſten und ſein Concertſaal waren gleichſam ein Odeum, wo man die Meiſterwerke aller Künſtler charakteriſirte. Die abwechſelnde Laune des Fürſten trug ſehr viel zu dieſem Geſchmacke bei. Jomelli, Haſſe, Graun, Traetta, Georg Benda, Sales, Agricola, der Londoner Bach, Gluck, Schweizer — wechſelten da Jahr aus Jahr ein mit den Com-

positionen seiner eignen Meister ab, so, daß es keinen Ort in der Welt gab, wo man seinen musikalischen Geschmack in einer Schnelle so sicher bilden konnte, als Mannheim. Wenn der Churfürst in Schwetzingen war und ihm sein vortreffliches Orchester dahin folgte, so glaubte man in eine Zauberinsel versetzt zu seyn, wo alles klang und sang. Aus dem Badehause seines Hesperiden-Gartens ertönte Abends die wollüstigste Musik; ja aus allen Winkeln und Hütten des kleinen Dorfs hörte man die magischen Töne seiner Virtuosen, die sich in allen Arten von Instrumenten übten.

Kein Orchester der Welt hat es je in der Ausführung dem Manheimer zuvorgethan. Sein Forte ist ein Donner, sein Crescendo ein Catarakt, sein Diminuendo ein in die Ferne hin plätschernder Krystallfluß, sein Piano ein Frühlingshauch. Die blasenden Instrumente sind alle so angebracht, wie sie angebracht seyn sollen: sie heben und tragen, oder füllen und beseelen den Sturm der Geigen. Auch in der Singkunst hat sich diese Schule rühmlichst ausgezeichnet, obgleich das Chor der Sänger und Sängerinnen hier nie so glänzend war, als in Berlin und Wien. Deutsche und welsche Sänger haben sich in dieser großen Schule gebildet und sind hernach der Stolz anderer Musikchöre geworden. Doch sind noch weit mehr vortreffliche Instrumentalisten aus dieser Schule hervorgegangen. Lord Fordice pflegte, als er Deutschland durchreiste, zu sagen: Preußische Tactik und Mannheimer Musik setzen die Deutschen über alle Völker hinweg. Und als Klopstock das dasige Orchester hörte, rief der große, selten bewundernde Mann

ekſtatiſch aus: »Hier ſchwimmt man in den Wollüſten der Muſik!« — Alle Arten der Tonkunſt werden daſelbſt mit äußerſter Genauigkeit cultivirt. Die Kirchenſtücke ſind tief und gründlich geſetzt; der Opernſtyl iſt reich und mannigfaltig; die Pantomime des Tänzers wird durch die paſſendſte Melodie belebt; die Kammermuſik hat Feuer, Größe, Stärke, Abwechslung von vielen der beſten Virtuoſen; auch Abwechslung des muſikaliſchen Styls — und in der Symphonie ſtrömt alles in ein unausſprechlich ſchönes Ganzes zuſammen. Die berühmteſten Männer dieſer Schule ſind folgende:

Holzbauer, war erſt Capellmeiſter am Würtembergſchen Hofe, dann kam er in dieſer Würde in die Pfalz, und trug das Meiſte zur Vollkommenheit dieſes großen Orcheſters bei. Er war nicht nur ein ungemein gründlicher und fleißiger Künſtler, der die Tonkunſt tief und gründlich ſtudiert hatte, ſondern ein trefflicher Kopf, deſſen Muſik einen eignen Stempel hatte, wenn er gleich darin nicht eigenſinnig war, auch Gold aus fremden Ländern zu holen. Deutſchheit, mit welſcher Anmuth colorirt, war ungefähr ſein muſikaliſcher Hauptcharakter. Durch jene wirkte er auf den Verſtand, durch dieſe auf das Herz — und ſo traf er den ganzen Menſchen. Was er in welſcher Sprache ſetzte, iſt zwar gut; doch ſieht man ihm an, daß er hier nicht recht zu Hauſe war. Erſt als der Geſchmack am Deutſchen über den Pfälzerhof ſiegte, fühlte er ſich ganz, und ſetzte die deutſche Oper: Günther von Schwarzburg. Die Poeſie iſt vom Profeſſor Klein, einem ſonſt um unſre Literatur wohl verdienten Manne —

nur war ſie ihm für dießmal nicht eben zum beſten gerathen, und ſein Tonſetzer Holzbauer flog weit über ihn weg. Die Symphonie dieſer deutſchen Oper iſt mit vieler Kunſt und Einſicht geſchrieben: in ihr liegt der Charakter der ganzen Oper eingewickelt, ſo daß die folgenden Scenen gleichſam nur die Symphonie ausſpinnen.

Die meiſten Arien haben neue und ſchöne Motive, und ſind ſehr gut ausgeführt. Die Duette ſind meiſterhaft bearbeitet, und die Chöre heben ſich durch Feierlichkeit und Größe. Sonderlich weiß Holzbauer die Inſtrumente mit großem Nachdruck zu gebrauchen, ob es gleich ſcheint, daß er da und dort zu viel pinsle. Die begleiteten und nicht begleiteten Recitative ſind nicht nur grammatiſch richtig und den Geſetzen der Deklamation aufs ſtrengſte angemeſſen; ſondern ſie werden auch durch die eingeſtreuten Verzierungen, durch Uebergänge ins Arioſo u. ſ. w. ungemein anziehend. Mit dieſen Eigenſchaften ausgerüſtet, wagte ſich Holzbauer auch an den Kirchenſtyl, der ihm aber meiner Empfindung nach nicht ſo gelang, wie der dramatiſche. Seine Fugen und Allabreven jagen ſo furchtſam durch einander, und die Harmonie in denſelben iſt ſo dünne, daß man wohl ſieht, Holzbauer habe den Contrapunkt nicht tief genug ſtudiert. Die Kammerſtücke dieſes Componiſten wollen nicht viel ſagen: ſie ſind meiſt ſteif und altväteriſch. Noch hat dieſer Meiſter den auffallenden Fehler, daß die von ihm geſetzten Cadenzen viel zu lang ſind — nicht abgeſchöpft vom herrſchenden Motive, ſondern Capricen, welche die Einheit des Ganzen zerrütten. Eine lange Cadenz iſt ein Staat im

Staate, und ſchadet immer dem Eindruck des Ganzen. Holzbauer gehört mithin unter unſre guten, aber nicht unter unſre vortrefflichen Meiſter. Hätte er nicht ſeinen Günther von Schwarzburg verfertigt, ſo würde man ihn kaum noch dem Namen nach kennen.

Vogler. Ein Epochenmacher in der Muſik! unſtreitig einer der erſten Orgel- und Flügelſpieler in Europa. Seine Fauſt iſt rund und glänzend. Er bringt die ungeheuerſten Paſſagen, die halsbrechendſten Sprünge mit bewundernswürdiger Leichtigkeit heraus. Seine Variationen ſind zauberiſch, und ſeine Fugen mit tiefem Verſtande bearbeitet. Er phantaſirt ganz vortrefflich — ja, ich behaupte, daß er beſſer phantaſirt, als ſetzt. Seine Fauſt hat er durch beſtändiges Spielen ungewöhnlich ſtark gemacht. Vogler beſitzt unläugbar Feuer und Genie; und doch verräth er in ſeinen Sätzen ſowohl, als in ſeiner Spielart Pedantismus. Dieß Phänomen in der Geiſtergeſchichte wäre mir unerklärlich, wenn man nicht dadurch Licht bekäme, daß Vogler ſich ſelbſt ein Syſtem machte, dem er ſich ſclaviſch unterwirft. Er erfand ein Heptachord, woraus er die Natur und den Fortſchritt aller Töne berechnen will. Sicher hat ſein Syſtem viel Tiefes und Selbſtgedachtes; allein keine Kunſt kann weniger das Sclavenjoch des Syſtems ertragen, als die Muſik. Vogler will z. B. alle gleichſtimmigen und fortſchreitenden Harmonien in der Tonkunſt berechnen. Dieſen Progreſſionen und arithmetiſchen Verhältniſſen bleibt er ſo getreu, daß ſie in allen ſeinen Sätzen durchſchimmern. Ein Vogel am Faden fliegt zwar auch,

aber nur so weit der Faden reicht. Genie fleugt Adlerflug, trinkt Sonnenstrahlen! jedes System in allen Wissenschaften und Künsten zwängt den Geist und hemmt den Fortschritt der menschlichen Kenntnisse. Ein anderes ist Ordnung und richtige Gedankenreihe, ein anderes, diese Ordnung und Gedankenreihe so zu stellen, und durch selbstgemachte Regeln zu verpallisadiren, daß kein Blitzstrahl einer neuen Wahrheit mehr durchdringen kann. Das beständige Zurückdenken an todtkalte Regeln macht den Lavastrom des Genies stocken, und statt Feuer strömt Schneewasser. In diesem Fall ist unstreitig Vogler; daher haben seine Stücke viel Steifes, Eigensinniges und Kaltes. Die Armuth seiner Erfindungen ist eine Folge der Furchtsamkeit, womit er schreibt. Wer zufrieden ist mit dem, was er hat, wird niemals ein Crösus werden. Vogler hat Symphonien nach einem ganz neuen Schlage gesetzt, die ihm große Ehre machen: so ist z. B. die Symphonie zum Hamlet ein wahres Meisterstück. Er studierte dieß große Trauerspiel zuerst, dann setzte er die Symphonie, und drückte alle Hauptscenen mit Tönen aus. Nicht leicht wird der Zuhörer zu einem großen Stücke durch eine musikalische Eröffnung so ganz vorbereitet, wie durch diese Vogler'sche. Seine Clavierstücke sind vortrefflich zur Bildung der Faust, aber eben nicht immer schön zum Anhören, nicht zur Bewunderung hinreißend, nicht herzstärkend. Mit einem Wort, Vogler ist ein harmonischer, aber kein melodischer Kopf, die Passagen in seinen Concerten, Sonaten und Variationen sind oft äußerst schwer und stark, aber mehr Resultate des Stu-

diums, als des Genies: daher kann man so wenig daraus behalten. Seine Kirchenstücke sind alle mit arithmetischer Gewissenhaftigkeit abgewogen; aber auch diesen fehlt Geistesaufflug, Sphärenklang, Engeljubel. Seine Fugen sind trefflich gesetzt, und doch vermißt man auch an diesen harmonische Fülle. Kurz, Vogler ist mehr vortrefflicher Spieler, als Tonsetzer. Seine Flügelbegleitung ist unverbesserlich. Er spielt meisterhaft vom Blatt, und weiß sein Stück aus dem Stegreif in andere Töne überzusetzen. Sein Unterricht im Singen wird gleichfalls sehr gerühmt. Er unterscheidet die Töne der Kehle, der Nase, des Hirns, der Brust, des Magens sorgfältig von einander. Er war der Erste, der dem ekelhaften Schluchzen und Gluchzen der italiänischen Schule steuerte, und dem Herzen des Sängers Freiheit gab zu seufzen, wo ihm eignes Gefühl das Seufzen auspreßt. Die vortreffliche Sängerin Lang in Wien ist sein Gebild. Sie hat Höhe und Tiefe, und markirt die Töne mit äußerster Genauigkeit. Sie singt mit ganzer und halber Stimme — gleich vollkommen. Ihr Portamento — ihr Schweben und Tragen des Tons, ihre ausnehmende Richtigkeit im Lesen, ihre Feinheit im Vortrag, ihr Mezzotinto — das leichte geflügelte Fortrollen der Töne, ihre unvergleichlichen Fermen und Cadenzen — auch ihren äußern majestätischen Anstand hat sie größtentheils diesem ihrem großen Lehrer zu danken. Vogler ist auch ein reichhaltiger musikalischer Schriftsteller geworden. Er gab eine Tonschule, ein musikalisches Tagbuch und andere Schriften heraus, worin der Beweis von seinen tiefen

aber nur so weit der Faden reicht. Genie fleugt Adlerflug, trinkt Sonnenstrahlen! jedes System in allen Wissenschaften und Künsten zwängt den Geist und hemmt den Fortschritt der menschlichen Kenntnisse. Ein anderes ist Ordnung und richtige Gedankenreihe, ein anderes, diese Ordnung und Gedankenreihe so zu stellen, und durch selbstgemachte Regeln zu verpallisadiren, daß kein Blitzstrahl einer neuen Wahrheit mehr durchdringen kann. Das beständige Zurückdenken an todtkalte Regeln macht den Lavastrom des Genies stocken, und statt Feuer strömt Schneewasser. In diesem Fall ist unstreitig Vogler; daher haben seine Stücke viel Steifes, Eigensinniges und Kaltes. Die Armuth seiner Erfindungen ist eine Folge der Furchtsamkeit, womit er schreibt. Wer zufrieden ist mit dem, was er hat, wird niemals ein Crösus werden. Vogler hat Symphonien nach einem ganz neuen Schlage gesetzt, die ihm große Ehre machen: so ist z. B. die Symphonie zum Hamlet ein wahres Meisterstück. Er studierte dieß große Trauerspiel zuerst, dann setzte er die Symphonie, und drückte alle Hauptscenen mit Tönen aus. Nicht leicht wird der Zuhörer zu einem großen Stücke durch eine musikalische Eröffnung so ganz vorbereitet, wie durch diese Vogler'sche. Seine Clavierstücke sind vortrefflich zur Bildung der Faust, aber eben nicht immer schön zum Anhören, nicht zur Bewunderung hinreißend, nicht herzstärkend. Mit einem Wort, Vogler ist ein harmonischer, aber kein melodischer Kopf, die Passagen in seinen Concerten, Sonaten und Variationen sind oft äußerst schwer und stark, aber mehr Resultate des Stu-

diums, als des Genies: daher kann man so wenig daraus behalten. Seine Kirchenstücke sind alle mit arithmetischer Gewissenhaftigkeit abgewogen; aber auch diesen fehlt Geistesaufflug, Sphärenklang, Engeljubel. Seine Fugen sind trefflich gesetzt, und doch vermißt man auch an diesen harmonische Fülle. Kurz, Vogler ist mehr vortrefflicher Spieler, als Tonsetzer. Seine Flügelbegleitung ist unverbesserlich. Er spielt meisterhaft vom Blatt, und weiß sein Stück aus dem Stegreif in andere Töne überzusetzen. Sein Unterricht im Singen wird gleichfalls sehr gerühmt. Er unterscheidet die Töne der Kehle, der Nase, des Hirns, der Brust, des Magens sorgfältig von einander. Er war der Erste, der dem ekelhaften Schluchzen und Gluchzen der italiänischen Schule steuerte, und dem Herzen des Sängers Freiheit gab zu seufzen, wo ihm eignes Gefühl das Seufzen auspreßt. Die vortreffliche Sängerin Lang in Wien ist sein Gebild. Sie hat Höhe und Tiefe, und markirt die Töne mit äußerster Genauigkeit. Sie singt mit ganzer und halber Stimme — gleich vollkommen. Ihr Portamento — ihr Schweben und Tragen des Tons, ihre ausnehmende Richtigkeit im Lesen, ihre Feinheit im Vortrag, ihr Mezzotinto — das leichte geflügelte Fortrollen der Töne, ihre unvergleichlichen Fermen und Cadenzen — auch ihren äußern majestätischen Anstand hat sie größtentheils diesem ihrem großen Lehrer zu danken. Vogler ist auch ein reichhaltiger musikalischer Schriftsteller geworden. Er gab eine Tonschule, ein musikalisches Tagbuch und andere Schriften heraus, worin der Beweis von seinen tiefen

Einsichten in die Geschichte und den Geist der Tonkunst zu sehr ins Auge springt, als daß es selbst sein Gegner verkennen könnte. Seine Bemerkungen sind oft neu und mit wahrem philosophischen Geiste durchdacht; nur ist sein Styl oft kostbar und pedantisch, wie seine musikalischen Compositionen selbst: das Haschen nach Witzeleien, nach modischen Phraseologien und nach Grazie des Styls gibt ihm oft ein widerliches Ansehen. Statt seine natürliche Physiognomie zu zeigen, grimassirt er. Seine besten Ausarbeitungen stehen in der deutschen Encyclopädie, und verrathen den reifen Forscher und Denker. Auch ist der Styl hier weit besser, als in seinen andern Schriften; vielleicht weil ihn jemand abgeschliffen hat. Die musikalischen Artikel in diesem Werke sind daher weit reichhaltiger, weit tiefer gedacht, als die im Sulzer'schen Wörterbuche.

Raff. Einer der ersten und gründlichsten Sänger in Europa. Seine Stimme ist der schönste Tenor, den man hören kann. Er steigt bis in die Sphäre des Alts hinauf, und eben so glücklich hinunter in die Regionen des Basses. Seine Töne sind alle dick, voll und rein. Er singt mit unnachahmlicher Fertigkeit alles vom Blatt weg, was man ihm vorlegt, und varirt eine Arie mehrmalen mit unbeschreiblicher Kunst. Seine Verzierungen und Cadenzen, wie überhaupt sein musikalischer Geschmack sind unerreichbar schön; was er singt, singt er mit dem tiefsten Gefühl, und sein schönes Herz scheint in seinem Gesange wiederzuhallen. Außerdem wissen vielleicht nur wenige Sänger der Welt so gründlich über ihre Kunst zu sprechen, wie Raff.

Schade, daß dieser seltne Mann jetzt altert, und schon anfängt, mit seiner Stimme zu schettern.

Christian Canabich. Von der Natur selbst zum Concertmeister gebildet! Man kann die Pflicht des Ripienisten nicht vollkommener verstehen, als Canabich. Sein Strich ist ganz original. Er hat eine ganz neue Bogenlenkung erfunden, und besitzt die Gabe, mit dem bloßen Nicken des Kopfes und Zucken des Ellenbogens das größte Orchester in Ordnung zu erhalten. Er ist eigentlich der Schöpfer des gleichen Vortrags, welcher im pfälzischen Orchester herrscht. Er hat alle jene Zaubereien erfunden, die jetzt Europa bewundert. Das Colorit der Violinen hat vielleicht noch niemand so durchstudiert, wie dieser Meister. Es fällt äußerst schwer, das Originelle seiner Striche zu bestimmen: es ist bei weitem nicht tartinische Steifigkeit, noch weniger das Laxe von Ferrari. So zwanglos als sich nur denken läßt, führt er den Bogen, und bringt Tiefen und Höhen, Stärke und Schwäche, auch die feinsten Nebenschattirungen mit Vollgewalt heraus. So groß er als Concertmeister ist, so groß ist er auch im Unterricht. Die ersten Sologeiger und die vortrefflichsten Ripienisten gingen aus seiner Schule hervor. Seine originelle Art, mit dem Bogen zu malen, hat eine neue Violinsecte hervorgebracht. In der Anführung eines Orchesters und in der Bildung von Künstlern besteht sein vorzüglichstes Verdienst. Als Tonsetzer bedeutet er in meinen Augen nicht viel. In Bizarrerien des Strichs, im tiefen Studium des musikalischen Colorits, in einigen lieblichen Modemaschen besteht der ganze Charakter seiner

Compoſitionen. Seine Ballete ſind nicht übel; allein in fünfzig Jahren wird ſie kein Menſch mehr leſen. Canabich iſt ein Denker, ein fleißiger, geſchmackvoller Mann, aber kein Genie. Fleiß compilirt, und ſeine Compilationen zerſtäuben; Genie erfindet — und ſeine Erfindungen wetteifern mit der Ewigkeit. Vielleicht mag auch dieß das Feuer Canabichs ſchwächen, daß er in ſeinem Leben keinen Wein trank.

Toeſchi. Der zweite Concertmeiſter des großen pfalzbaierſchen Orcheſters. In der Bogenlenkung iſt er bei weitem kein Canabich: dieſer befehligt Heere; jener kaum ein Bataillon. Indeſſen beſitzt er doch etwas ganz Eigenthümliches: er hat ſich eine beſondere Manier im Symphonienſtyl zu eigen gemacht, von ausnehmender Kraft und Wirkung. Sie beginnen mit Majeſtät, und ſtrudeln ſo nach und nach im Crescendo fort; ſpielen voll Anmuth im Andante, und enden ſich im luſtigen Preſto. Doch fehlte ihm die Mannigfaltigkeit; denn hat man eine Symphonie von ihm gehört, ſo hat man ſie alle gehört. Canabich hat es mit Waſſertrinken weiter gebracht, als dieſer mit Weintrinken. Toeſchi errang ſich einen Lorbeer, wand ſich ihn phlegmatiſch ums Haupt, und entſchlief darauf ganz ſanft. — Seine Ballete ſind mit äußerſter Delicateſſe bearbeitet: man ſieht die Tänzer in ſeinen Partituren, und nichts iſt leichter, als Worte unter ſeine Zaubermelodien zu legen, ſo rhytmiſch ſind ſie. Süßigkeit, holde Anmuth und lichte Harmonie ſind ſein Hauptcharakter. Er ſcheint mehr ein Schüler der Natur, als der Kunſt zu ſeyn; daher kommt ſo wenig

Contrapunktiſches in allen ſeinen Sätzen vor. Toeſchi raffinirt nicht, er überläßt ſich ganz dem Ausguß ſeines Genies. Vielleicht iſt er außer Florian Deller der erhabenſte Dollmetſcher eines Noverre's.

Wilh. Cramer, ein Geiger voll Genie. Er bildete ſich in der Mannheimer Schule, überflog aber ſeine Lehrmeiſter bald. Er hält ſich jetzt in London auf, und die Engländer nennen ihn den erſten Violiniſten der Welt. Wenn auch dieß Urtheil übertrieben ſeyn möchte; ſo muß man doch geſtehen, daß er es zu einer bewundernswürdigen Vollkommenheit auf ſeinem Inſtrument gebracht hat. Sein Strich iſt ganz original: er führt ihn nicht wie andere Geiger grade herunter, ſondern oben hinweg, und nimmt ihn kurz und äußerſt fein. Niemand ſtakirt die Noten mit ſo ungemeiner Präciſion wie Cramer. Er ſpielt ſehr ſchnell, geflügelt, und dieß alles ohne Zwang; doch gelingt ihm das Adagio oder vielmehr das Zärtliche und Gefühlvolle am meiſten. Es iſt vielleicht nicht möglich, ein Rondo ſüßer und herzfüllender vorzutragen, als Cramer es thut. In dieſem Stücke läßt er ſelbſt einen Lolli hinter ſich.

Cramer ſetzt ſeine Concerte, Sonaten und Solos alle ſelbſt, und zwar — gegen die Sitte der meiſten heutigen Virtuoſen gründlich, und mit trefflichem Geſchmack. Niemand, der ſich in der Violine bilden will, kann die Stücke dieſes Meiſters entbehren. Seine Applicaturen ſind ſo gründlich und natürlich, daß dadurch die ſchwerſten Paſſagen erleichtert werden. Seine Gemahlin gehört unter die erſten Harfenſpielerinnen unſerer Zeit. Man glaubt ins Elyſium verſetzt zu ſeyn, wenn

sie und ihr Mann mit einander auf der Violine und Harfe wetteifern.

Stamiz der Vater, ein berühmter ungemein gründlicher Violinist. Seine Concerte, Trios, Solos, sonderlich seine Symphonien sind noch immer in großem Ansehen, ob sie gleich bereits eine alternde Miene haben. Den Mangel neumodischer Schnörkel ersetzt er durch andere solidere Vorzüge. Er hat die Natur der Geige tief studiert; daher scheinen einem die Sätze gleichsam in die Finger zu fallen. Seine Bässe sind so meisterhaft gesetzt, daß sie den heutigen seichten Componisten zu einem beschämenden Muster dienen können.

Stamiz der Sohn, der berühmteste Bratschist Deutschlands und einer unsrer liebenswürdigsten Componisten. Er hat das Eigenthümliche der Bratsche tief studiert; daher spielt er dieses Instrument mit einer bisher noch nie gehörten Anmuth. — Die Altinstrumente müssen ungemein fein behandelt werden, wenn sie in die Länge wirken sollen, und diese Kunst versteht der würdige Sohn Stamiz's in vollem Maaße. Gewiß ist noch nichts Besseres für die Bratsche gesetzt worden, als er setzte. Man findet so viel Wahrheit, so viel Schönheit und Anmuth in seinen Sätzen, daß er in Deutschland, Italien, Frankreich und England allgemein als ein Zögling der Grazien anerkannt wird. Auch seine Symphonien haben ein eigenthümliches Gepräge: sie sind voll Pracht und Harmonie. Sonderlich sind seine Andante meisterhaft gerathen — eine Folge seines gefühlvollen Herzens. Er ist jetzt Kammervirtuos bei der Königin von England.

Filz, gehört unter die ältern Componisten des

Mannheimer Orchesters; sein Geist und seine Arbeiten aber haben ihn längst unsterblich gemacht. Ich halte ihn für den besten Symphonienschreiber, der jemals gelebt hat. Pracht, Volltönigkeit, mächtiges, allerschütterndes Rauschen und Toben der Harmoniefluth; Neuheit in den Einfällen und Wendungen; sein unnachahmliches Pomposo, seine überraschenden Andantes, seine einschmeichelnden Menuets und Trios, und endlich seine geflügelten laut aufjauchzenden Prestos — haben ihm bis diese Stunde die allgemeine Bewunderung nicht rauben können. Schade, daß dieser vortreffliche Kopf, wegen seines bizarren Einfalls, Spinnen zu essen, vor der Zeit verblüht ist. Seine Stücke machen sich jetzt schon sehr selten, weil er wenig stechen ließ. Die meisten seiner Compositionen wurden ihm gestohlen, sonst hätten wir gar nichts von ihm; denn er dachte von seinen eigenen Arbeiten so bescheiden, daß er aus vielen seiner trefflichsten Werke, wenn sie einmal aufgeführt waren, Fidibus machte. Ueberhaupt besaß Filz einen ganz besondern musikalischen und physikalischen Charakter. Er hatte viel Brittisches in seiner Physiognomie und in seinem ganzen Seelenzuschnitt.

Ludw. Aug. le Brun, ein wahrer Zauberer auf der Hoboe. Dieses, der Menschenstimme so nahe kommende Instrument, ist kaum hundert Jahre alt, und Fischer, Besozzi, Secchi, und dieser le Brun scheinen es doch bereits erschöpft zu haben. Le Brun hat ihm noch zwei Töne abgenöthiget, die bisher nicht in seiner Leiter lagen — das D und E. Die Hoboe hatte sonst einen gewissen Kirchweihton, der ziemlich mit dem Gans-

geschrei übereinkam. Dieser ist nun durch die genannten großen Meister nicht nur abgeschliffen worden, sondern in einen so reizenden Klang umgeschaffen, daß wir dieß Instrument mit Recht unter die angenehmsten Erfindungen des menschlichen Geistes zählen können. Schwerlich wird man mehr etwas damit machen können, was nicht schon le Brun gethan hätte. Sein Ton hat die äußerste Delicatesse. Er seufzt, girrt, klagt und weint nicht nur, sondern spielt auch in den hellen Farben der Freude. Ihm gelingt das rasche Presto, wie das tiefaufseufzende Largo. In seinen Concerten überwindet er alle Schwierigkeiten, und in seinen Solos ist er ganz Gefühl. Er setzt sich seine Stücke meist selbst, wenn er gleich in mehr als einem Style bläst. Seine Compositionen sind ausnehmend fein und süß wie Nectartropfen. Er hat Ballete und Kammerstücke verfertigt, die vom gebildetsten Geschmacke zeugen. Der Aetherstrahl des Genies zuckt in allem, was er schreibt — was er vorträgt. Er hat sich also mit Recht die Bewunderung von Frankreich und Deutschland erworben. Ob er gleich nicht so gelehrt ist, als Besozzi, so hat er doch unstreitig mehr Genie als dieser.

Franzisca Danzy, Gattin des vorigen, die Tochter eines berühmten pfalzbaierschen Violoncellisten, der jedoch mehr in der Begleitung, als im Solo excellirt. Seine Tochter aber ist die erste Sängerin des Churfürsten. Unter allen bis jetzt lebenden Sängerinnen brachte noch keine ihre Stimme zu der bewundernswürdigen Höhe, als sie; denn sie erreichte mit derselben das dreigestrichene a,

und zwar nicht mit ſtumpfer Intonirung, ſondern mit Klarheit und Deutlichkeit. Die Coloraturen, ſie mögen ſo ſchwer ſeyn als ſie wollen, bringt ſie mit vieler Richtigkeit heraus; nur iſt in rührenden und gefühlvollen Arien ihr Ton nicht dick genug. Sie ſcheint mehr glänzen, als das Herz treffen zu wollen, auch ſcheint ihr Geiſt mehr Neigung zum komiſchen, als zum tragiſchen Vortrage zu haben. Sie war zugleich eine elegante Clavierſpielerin und ſetzte ſich für ihr Inſtrument mehrere Sonaten, die voll ſchöner Harmonie und inniges Gefühl ſind.

Wendling, ein vorzüglicher Flötenſpieler, der echte Grundſätze mit fertiger Ausführung zu verbinden weiß. Sein Vortrag iſt deutlich und ſchön, und die Töne in der Tiefe und Höhe gleich voll und einſchneidend. Er iſt ſtolzer darauf, das Schöne und Rührende hervorzubringen, als das Schwere, Schnelle, Ueberraſchende. Er pflegt dießfalls die Freunde der Schwierigkeit nur Luftſpringer und Gaukler zu nennen; und hierin hat er nur halb Recht: denn die glückliche Beſiegung großer Schwierigkeiten iſt immer ein Hauptzug im Charakter echter Kraftmänner geweſen. Das beſtändige Suchen und Haſchen nach ſchmelzenden Tönen lähmt die Fauſt.

Seine Compoſitionen ſind ungemein gründlich, und paſſen der Natur ſeines Inſtrumentes genau an. Zwar altern ſeine Melodien, wie er ſelbſt; dem ungeachtet müſſen ſeine Stücke von jedem Inſtrumentiſten mit Sorgfalt ſtudiert werden. Seine Gemahlin hat ſich als eine unſrer beſten Theaterſängerinnen ausgezeichnet. Sie figurirte im fran-

zösischen, welschen und deutschen Spiele; doch im komischen Fache weit mehr, als im tragischen. Sie fing zu früh an zu schettern, was im ernsthaften Vortrag die widrigste Wirkung macht. Die Tochter dieses musikalischen Ehepaars war zwar ehemals die erste Schönheit im Orchester; aber die natürliche Kälte ihres Charakters machte sie im Sang und Flügelspiel beinahe unbedeutend.

Fränzel, einer der lieblichsten Violinisten unsrer Zeit — gleich stark in der Begleitung, wie im herrschenden Vortrag. Sein Strich hat so viel Delicatesse und wiegende Anmuth, daß ihn niemand ohne tiefe Rührung hören kann. Er ist kein Sclave von seiner eignen Manier, sondern trägt auch fremde Arbeit mit Wärme vor. Die von ihm gesetzten Violinstücke gehören unter die besten dieser Art: sie sind zwar nicht brausend und feurig, aber desto tiefgefühlter, inniger, und voll von neuen melodischen Gängen. Die Hollandois, Rondos, und andere dergleichen süße Erfindungen der Musik, gelingen ihm sonderlich bis zur magischen Täuschung. Sein Allegro rollt so leicht und zwanglos weg, daß er nichts zu thun scheint, wenn er alles thut. Vielleicht ist nur seine Bogenlenkung etwas zu verkünstelt und gezwungen; wenigstens ist sie nicht so frei, wie Lollis seine.

Reiner, der beste Fagotist aus der Mannheimer Schule. Seine Intonation ist klar, seine Manieren sind geschmackvoll und schön; nur kommt er an Stärke bei weitem einem Schwarz und Ritter nicht bei.

Winter, einer der besten Zöglinge aus der Vogler'schen Schule. Er spielt die Violine vor-

trefflich, und ſchreibt und ſetzt ſehr gut. Seine Symphonien ſind zum Theil kühn gearbeitet; beſonders weiß er die Molltöne, die ſo leicht einſchläfern, mit vieler Kunſt und Weisheit zu behandeln. Er iſt auch muſikaliſcher Schriftſteller, und ſeine Aufſätze in der Mannheimer Tonſchule zeugen von Einſicht und Nachdenken; nur iſt ſein deutſcher Styl noch nicht abgeſchliffen genug.

Dieß wären alſo die vorzüglichſten Meiſter, welche die große Mannheimer Schule hervorgebracht hat. Allein es gehen von Zeit zu Zeit noch immer die vortrefflichſten Subjecte aus ſelbiger hervor, die in ganz Europa geſucht und geſchätzt werden. Seit der oben erwähnten Vereinigung der Pfalz mit Baiern haben ſich dieſe trefflichen Köpfe meiſt von allen Ufern des Rheins weggezogen und ſich nach München verpflanzt; doch iſt noch ein anſehnliches Muſikchor zum Dienſte des Mannheimer deutſchen Theaters daſelbſt zurückgeblieben.

Aus dieſer kurzen Schilderung einer der größten muſikaliſchen Schulen ergibt ſich, daß mehr ausnehmende Kraft, als theoretiſches Grübeln der Hauptcharakter derſelben ſey. — Da die übrigen deutſchen Höfe und angeſehenen Reichsſtände nie eine eigene muſikaliſche Schule bildeten; ſo wird es genug ſeyn, ſie im Geiſte durchwandert, und überall das Intereſſante der Kunſt bezeichnet zu haben.

Würtemberg.

Sowohl die Grafen, als die Herzoge von Würtemberg, waren immer große Schätzer und Beschützer der Musik. Vornehmlich blühte im sechszehnten Jahrhundert, gleich nach eingeführter Reformation, die Tonkunst ungemein in Stuttgart. Von 1550 bis 1575 befand sich am dasigen fürstlichen Hofe ein durch ganz Deutschland berühmter Kapellmeister, Namens Sigmund Hummel, welcher die Tonkunst nicht nur gründlich studiert hatte, so daß noch eine Uebersetzung und Commentar über des berühmten Zarlino's Harmönik von ihm in Manuscript vorhanden ist; sondern der sich auch durch eigne Compositionen, voll tiefer contrapunktischer Wissenschaft, einen bleibenden Namen machte. Er legte sich, nach dem Geiste damaliger Zeit, vorzüglich auf den Kirchenstyl. Sein Psalter Davids, in deutschen Gesängen verfaßt, den er 1569 in Quart herausgab und in vier Stimmen setzte, wird noch heutiges Tags von Kennern ungemein hochgeschätzt. Man hat verschiedene seiner Melodien in unsre Kirche aufgenommen, die so voll Würde und religiöser Hoheit sind, daß sie wohl niemand unter uns besser machen wird. Wie vortrefflich sind die Lieder:

Allein zu dir Herr Jesu Christ; — Wenn mein Stündlein vorhanden ist; — Mein junges Leben hat ein End: die alle von diesem Hummel gesetzt worden. Im Stuttgart'schen Archiv müssen noch Motetten und andere Stücke von diesem Meister liegen, welche der Welt, um den Geist der Alten zu studieren, mitgetheilt werden sollten.

Kurz vor den Zeiten des dreißigjährigen Kriegs, 1618, kam zu Stuttgart das erste Choralbuch heraus, welches von verschiedenen Provinzen Deutschlands angenommen und beim öffentlichen Gottesdienst einführt wurde. Der zerstörende blutige Krieg verscheuchte auch hier wie überall die musikalische Muse, und sie kam im ganzen siebzehnten Jahrhundert nicht wieder in dies Land zurück, weil die Kriegsdrangsale in selbigem nie aufhörten. Erst mit dem beginnenden achtzehnten Jahrhundert ging dort ein neuer Strahl für die Tonkunst auf. Herzog Eberhard Ludwig unterhielt ein Orchester von dreißig Personen, welches Störl als Kapellmeister anführte. Der Herzog, ein kriegerischer Geist, liebte sehr die blasenden und lärmmachenden Instrumente. Die Säle seines Palastes tönten immer von Trompeten und Pauken wieder, und von seiner Zeit an begann man, die figurirte Musik in den Würtembergischen Kirchen einzuführen. — Störl war ein ungemein gründlicher Mann, wovon sein für die Orgel herausgegebenes Choralbuch der unverdächtigste Zeuge ist. Noch bis diese Stunde ist es in und außerhalb Landes allgemein beliebt, und, außer dem Telemanschen, gewiß das beste, das wir besitzen. Seine Harmonien sind natürlich und äußerst correct; die Signaturen simpel,

und seine Bässe meist unverbesserlich. Er schrieb auch den ersten Kirchenjahrgang im Würtembergischen, worin besonders die Tuttis und Schlußchöre meisterhaft sind.

Er hat bei Gelegenheit des Utrechter Friedens 1713 ein Tedeum Laudamus gesetzt, das wegen des richtigen Ausdrucks und wegen der Harmonienfülle, sonderlich wegen der gründlichen Fugenbearbeitung noch heute von Kennern bewundert wird.

Herzog Carl Alexander begünstigte die Musik noch mehr, weil er mit der katholischen Religion auch den Enthusiasmus für die Tonkunst angenommen zu haben schien. Sein Orchester war zahlreich und wohl besetzt, und der Lenker desselben, Brescianello aus Bologna, ein sehr guter und gefälliger Componist; weil die Theatralmusik damals in diesem Lande noch nicht im Gange war, so legte er sich ganz auf den Kirchen- und Kammerstyl. Seine Messen sind zwar nicht im erhabenen Styl gearbeitet, aber doch sehr anmuthig und andachtweckend; nur sind die Instrumente darin etwas zu krauß, und decken den Gesang. Seine Kammerstücke erhielten sich viele Jahre hindurch in allgemeinem Beifall, bis sie endlich im Strome neuerer Erfindungen untergingen.

Die eigentliche blühende Epoche der Würtembergischen Musik begann mit der Regierung des Herzogs Carl. Da er seinen musikalischen Geschmack in Berlin gebildet hatte, so suchte er gleich Anfangs in seinem Orchester Gründlichkeit mit Grazie zu vereinigen. Er verschrieb viele Sänger und Sängerinnen aus Italien, besetzte sein Orchester mit den trefflichsten Meistern, und nahm den großen

Jomelli mit einem Jahrgehalt von 10000 fl. als Obercapellmeiſter in ſeine Dienſte. — Von dieſer Zeit an wurde der muſikaliſche Geſchmack in dieſem Lande ganz welſch. Vormals hörte man nur die Opern eines Haſſe und eines Graun's; nun aber wollte man nichts hören, als Opern von Jomelli. Dieſe Opern wurden nicht nur mit ungewöhnlicher Pracht aufgeführt, ſondern auch bis zur höchſten Vollkommenheit executirt. Unter Jomelli ward die Würtembergiſche Hofmuſik eine der erſten der Welt. Aprili, Craſſi, Buonani, Ceſari, und ſonderlich der unerreichbare Hager, zeichneten ſich als Sänger und Sängerinnen aus. Hager war unſtreitig der größte Tenoriſt ſeiner Zeit: er ſang mit ſo hinreißender Anmuth und mit ſo theilnehmendem Herzgefühl, daß er alle Hörer bezauberte. Ueberdies war er nach deutſcher Art ein ſo gründlicher Muſiker, daß ihm hierin kein Welſcher gleichkam. Mit dieſen ſeltenen Eigenſchaften verband er einen theatraliſchen Anſtand, der den größten Schauſpieler ankündigte. Sank er in die Tiefe, ſo war er der durchdringendſte Baſſiſt, ſtieg er in die Höhe, ſo hörte man in ihm den unerreichbarſten Tenoriſten. Seine Leiter ging vom Baß F bis ins ungeſtrichene Diskant C — und jeder Ton war ſilberrein. Die Bravour-Arien gelangen ihm wie die Sentimental-Arien. Seine Verzierungen waren voll Schönheit, und ſchienen immer aus dem Motive wie Blumen hervorzuwachſen. Kein Sänger verſtand die Kunſt der Declamation beſſer, als er. Metaſtaſio ſelbſt mußte geſtehen, daß niemand ſeinen Sinn ſo ganz treffe, wie Hager.

Vozzi, der erste Flügelspieler des Herzogs. Er spielte mit großer Fertigkeit, stieß mit der linken Hand Zweiunddreißigstel Octaven ab, brachte die Zauberſprünge über die Faust immer glücklich heraus, und mühte sich mehr in Schwierigkeiten, zu glänzen, als durch anmuthigen Vortrag auf das Herz des Hörers zu wirken. Seine Compoſitionen für das Klavier sind etwas bizarr, und deßhalb gar bald aus der Mode gekommen; doch darf man sie zur Bildung der Faust den Flügelspielern noch immer sehr empfehlen. Sie wirken übrigens nur auf dem bekielten Flügel; auf dem Fortepiano, Pantalon und Clavicord sind sie theils schwer herauszubringen, theils brilliren sie nicht, weil sie zu einfärbig sind.

Deller, dieser vortreffliche Mann zeitigte unter dem milden Einfluß Jomelli's; ahmte ihm aber nie nach: denn Deller fühlte bald die eigne Quelle, aus welcher er schöpfen konnte. Deller bewunderte das Genie eines Jomelli's mit Begeisterung, war aber stolz und eigensinnig genug, ihm zuzurufen: »Störe meine Zirkel nicht!« Er war Anfangs Ripienist in dem Würtembergischen Orchester; als aber Jomelli den Hof verließ, so ernannte ihn der Herzog zum Concertmeister und Hofcomponisten. Noverre, der erste Balletmeister der Welt, trug zur Entfaltung des Deller'schen Geistes sehr vieles bei: Deller verfertigte nämlich die Musik zu seinen Zauberballeten, und zwar so vortrefflich, daß diese Ballete noch heutiges Tags in ganz Europa als Meisterstücke bewundert werden.

Noverre selbst gestand, niemals einen bessern Dollmetscher seiner mimischen Erfindungen angetroffen

und zwar nicht mit ſtumpfer Intonirung, ſondern mit Klarheit und Deutlichkeit. Die Coloraturen, ſie mögen ſo ſchwer ſeyn als ſie wollen, bringt ſie mit vieler Richtigkeit heraus; nur iſt in rührenden und gefühlvollen Arien ihr Ton nicht dick genug. Sie ſcheint mehr glänzen, als das Herz treffen zu wollen, auch ſcheint ihr Geiſt mehr Neigung zum komiſchen, als zum tragiſchen Vortrage zu haben. Sie war zugleich eine elegante Clavierſpielerin und ſetzte ſich für ihr Inſtrument mehrere Sonaten, die voll ſchöner Harmonie und inniges Gefühl ſind.

Wendling, ein vorzüglicher Flötenſpieler, der echte Grundſätze mit fertiger Ausführung zu verbinden weiß. Sein Vortrag iſt deutlich und ſchön, und die Töne in der Tiefe und Höhe gleich voll und einſchneidend. Er iſt ſtolzer darauf, das Schöne und Rührende hervorzubringen, als das Schwere, Schnelle, Ueberraſchende. Er pflegt dießfalls die Freunde der Schwierigkeit nur Luftſpringer und Gaukler zu nennen; und hierin hat er nur halb Recht: denn die glückliche Beſiegung großer Schwierigkeiten iſt immer ein Hauptzug im Charakter echter Kraftmänner geweſen. Das beſtändige Suchen und Haſchen nach ſchmelzenden Tönen lähmt die Fauſt.

Seine Compoſitionen ſind ungemein grümdlich, und paſſen der Natur ſeines Inſtrumentes genau an. Zwar altern ſeine Melodien, wie er ſelbſt; dem ungeachtet müſſen ſeine Stücke von jedem Inſtrumentiſten mit Sorgfalt ſtudiert werden. Seine Gemahlin hat ſich als eine unſrer beſten Theaterſängerinnen ausgezeichnet. Sie figurirte im fran-

dieſes vortrefflichen Mannes. Ich fand ihn 1774 mit Neſſeln bewachſen, indeß der Lorbeer des Nachruhms um ſeine Schläfe weht. Er hat auch viel Kammerſtücke verfertigt, die in gleicher Schönheit und Zierlichkeit glänzen. Man hat Hoffnung, die Stücke dieſes liebenswürdigen Meiſters in der angekündigten Stuttgarter Muſikſammlung mit einander zu erhalten, wodurch der muſikaliſche Vorrath der Deutſchen mit neuen Schätzen bereichert würde.

Die Brüder Blas. Wenn Caſtor und Pollux die Hoboe geblaſen hätten, beide von dem Gott begeiſtert, der ſie gezeugt hat; ſo könnten ſie kaum beſſer geblaſen haben, als dieſe beiden. Sie waren beide Spanier, verpflanzten ſich nach Deutſchland, bildeten ihren Geſchmack unter Jomelli, und erreichten eine ungewöhnliche Höhe in ihrem Inſtrument. Dieſes Brüderpaar iſt eine ganz ungewöhnliche Erſcheinung in der Tonkunſt. So wie ſie ſich unter einander unausſprechlich liebten, ſo ſympathetiſirte auch ihr muſikaliſcher Vortrag. Wer ſie gehört hat, der hat das Ultimatum im muſikaliſchen Vortrag gehört. Ein Gedanke verfolgte den andern, ein Hauch hob den andern. Dieſe Simpſychie hatte man in Europa noch nie gehört: es ſchien wechſelſeitige Freundſchaftserklärung zu ſeyn von zwei verſchwiſterten Engeln. Beide componirten, beide trugen ihre Sätze meiſterhaft vor; und kein Menſch war fähig, zu entſcheiden, wer der Größere ſey. Die Verſchwiſterung der Töne, das Schwellen und Sinken des Portamento, das Sangähnliche, und wenn man ſagen darf, das Verliebte [illegible]liche, hat vielleicht, ſo lange die Welt

ſteht, niemand beſſer ausgedrückt als dieſe Brüder. Der jüngere ſtarb zu Ludwigsburg — da warf der ältere ſeine Hoboe weg, und verdorrte in Spanien. Die Compoſitionen dieſer großen Meiſter ſind äußerſt ſelten, weil ſie den Eigenſinn hatten, nichts drucken zu laſſen. Indeſſen hat man doch einige Sonaten von ihnen, die mit unbeſchreiblicher Anmuth geſetzt ſind, und für alle Hoboiſten ewig Muſter bleiben werden.

Rudolph, einer der erſten Waldhorniſten. So unvollkommen dieſes Inſtrument iſt, ſo meiſterhaft wußte er ihm ſeine Inconſequenzen abzuringen. Seine Stärke war mehr in der Tiefe; mit der Höhe befaßte er ſich nur ſo weit, als es die Natur des Inſtruments geſtattet. Die zärtlichen Paſſagen gelangen ihm immer vortrefflich, und er war einer der Erſten, der das Mezzotinto mit dem Horn ausdrückte. Sein größtes Verdienſt aber iſt, daß er Dollmetſcher für das Ballet wurde. Seine Ballete haben in Paris allgemeine Senſation hervorgebracht. Deutſche Meiſter tadeln an ihm das Süßliche, oder die allzu ſtrenge Accomodation an dem franzöſiſchen Geſchmack. Indeſſen beſaß er doch Gründlichkeit, und verſtand ſogar den Contrapunct. Als er alterte, ſetzte er eine Meſſe, welche noch heute in Paris im Concert ſpirituel am Charfreitag aufgeführt wird.

Nißle, Rudolphs Schüler und Nebenbuhler, aber ganz und gar kein Rudolph. Er bläst das Horn ganz vortrefflich, aber wer Rudolphen gehört hat, hört in ihm nichts mehr als einen Nachlaller. Sein Geiſt iſt zu klein, um den Originalflug zu fliegen. Nißle's Compoſitionen ſind ärmlich, weil

er den Satz nicht versteht. Inzwischen muß man doch bekennen, daß er im Secondhorn schwerlich seines Gleichen hat. Seine Doppelzunge, seine Tonschwellung, die Leichtigkeit, womit er das fünf gestrichene Contra C haſcht, sein leichtes Spiel der Töne, und sonderlich sein Portamento, erheben ihn zu einem Flügelmann unter den Waldhornisten.

Seemann, weder Componist noch Solospieler, aber ganz vortrefflicher Begleiter. Der große Jomelli hat ihn gebildet. So schwer die Kunst der Begleitung ist, so vielseitig ihre Verwickelungen sind, so tief ihre Bedürfnisse, so allvermögend war Seemann. Alle Eigenschaften, die der große Bach vom Accompagnisten fordert, besaß er. Er wußte sich an jeden Charakter des Sängers zu schmiegen, und wie er den Takt hielt, so hielt ihn keiner. Jeden Pulsschlag der Tonkunst belauschte er; den Geniesturm zu lenken war niemand fähiger, als er. Er schmiegte sich jedem Temperamente an, schien nichts zu verstehen — und verstand alles. In der Gabe, Sänger zu unterrichten, hatte er schwerlich seines Gleichen: er bemerkte jeden Mißton, jede Abweichung vom Einklang. Seine Compositionen fürs Klavier und den Sang sind trefflich; schade, daß er aus Mißtrauen gegen seinen Geist zu wenig schrieb, denn er pflegte zu sagen: Eine Kerze figurirt nicht bei der Sonne. Er verwelkte im dreißigsten Jahre seines Lebens zum großen Verluste für die musikalische Welt. — Falle, dankbare Thräne, auf dieses Blatt! Seemann war mein Lehrer und Freund.

Cesari. Seine Gemahlin war eine ganz treffliche Sängerin, groß durch die Natur, und correct

durch ihren Mann gebildet. Die Läufer drückte schwerlich je eine Menschenkehle göttlicher aus, als diese. So naiv, so muthwilligschön, so tändelnd und doch so richtig — konnte man sich kaum etwas phantasieren, wie die Cesari. Sie pflückte die Töne nur gleichsam an den Spitzen ab; allein sie ersetzte den Verlust des Tiefen durch die Präcision des Vortrags. Sie sang immer Sottovoce; aber dieses Sotto himmlisch war es! O Nachhall vom Urklang! — Künstlerin war sie nicht, denn sie traf nur schlecht; aber was sie studiert hatte, das sang sie so, wie es ihr niemand nachsingen wird.

Bonavini. Sängerin im großen Style. Ihre Scale war nicht weitreichend, aber die Sprossen dieser Scale waren desto goldner. Die Läufer glückten ihr nie ganz, aber desto mehr die stehenden und schwellenden Töne. Genie war sie nicht, aber geistreiche Nachahmerin.

Das Orchester am Würtembergischen Hofe bestand aus den ersten Virtuosen der Welt — und eben das war sein Fehler. Jeder bildete einen eignen Kreis, und die Anschmiegung an ein System war ihm unerträglich. Daher gab es oft im lauten Vortrage Verzierungen, die nicht ins Ganze gehörten. Ein Orchester, mit Virtuosen besetzt, ist eine Welt von Königen, die keine Herrschaft haben.

Salzburg.

Dieſes Erzbisthum hat ſich ſeit mehreren Jahrhunderten um die Muſik verdient gemacht. Es iſt daſelbſt eine muſikaliſche Stiftung, die ſich auf 50,000 fl. jährlich beläuft und ganz auf die Unterhaltung eines Muſikchors verwendet wird. Die Muſik in der daſigen Hauptkirche iſt eine der wohlbeſetzteſten in ganz Deutſchland. Die daſige Orgel gehört unter die vortrefflichſten, die es gibt: ſchade, daß nicht eine Bachiſche Fauſt dieſes Meiſterwerk beſeelt! Der Ton iſt dick, und wenn das ganze Werk gekoppelt wird, ſo tönt es wie Gewitterſturm. Es hat drei Manuale, über hundert Regiſter, und ein markdurchſchneidendes Pedal. Die Verzierungen der Bildhauerkunſt daran ſind prächtig und voll Geſchmack.

Der daſige Capellmeiſter Mozart (der Vater) hat die Muſik auf einen trefflichen Fuß geſtellt. Er ſelbſt iſt als Componiſt und als Schriftſteller ehrenvoll bekannt. Sein Styl iſt etwas altväteriſch, aber gründlich und voll contrapunktiſcher Einſicht. Seine Kirchenſtücke ſind von größerm Werthe, als ſeine Kammerſtücke. Durch ſeine Violinſchule, die in ſehr gutem deutſch und mit tiefer

Einsicht abgefaßt ist, hat er sich ein großes Verdienst erworben. Die Beispiele sind trefflich gewählt, und seine Applicatur ist nichts weniger, als pedantisch. Er neigt sich zwar zur tartinischen Schule, läßt aber doch dem Schüler mehr Freiheit in der Bogenlenkung, als dieser.

Sein Sohn ist noch berühmter, als der Vater geworden. Er gehört unter die frühzeitigen musikalischen Köpfe; denn schon im eilften Jahre setzte er eine Oper, die von allen Kennern gut aufgenommen wurde. Auch gehört dieser Sohn unter unsre ersten Clavierspieler. Er spielt mit magischer Fertigkeit, und liest so genau vom Blatt weg, daß er hierin wohl schwerlich seines Gleichen fand.

Die Singchöre in Salzburg sind vortrefflich eingerichtet; nur fängt der Styl in der Kirche an, seit einiger Zeit ins Theatralische auszuarten — eine Seuche, die schon mehr als eine Kirche vergiftet hat! Die Salzburger glänzen sonderlich in blasenden Instrumenten. Man findet daselbst die trefflichsten Trompeter und Waldhornisten; nur Clavier- und Orgelspieler sind desto seltner. Der Geist der Salzburger ist äußerst zum Niedrigkomischen gestimmt. Ihre Volkslieder sind so drollig und burlesk, daß man sie ohne herzerschütternde Lache nicht anhören kann. Der Hanswurstgeist blickt allenthalben durch, und die Melodien sind meist vortrefflich und unnachahmlich schön.

Braunſchweig.

Die verwittwete Herzogin, eine preußiſche Prinzeſſin, hat den muſikaliſchen Geiſt von Berlin hierher verpflanzt. Schon ſeit vierzig Jahren iſt die Muſik daſelbſt in der Blüthe. Man führte die Haſſiſchen und Graun'ſchen Opern mit vielem Geſchmack und richtiger Execution auf. Die größten Sänger, ein Careſtini, Salembini, und andere ſangen auf dieſem Theater. Ein Nardini, Ferrari, und mehrere Virtuoſen erſten Rangs, ſchmückten das Orcheſter.

Schwaneberger war Kapellmeiſter. Seine Opern ſind mit vieler Gründlichkeit geſetzt, nur nicht melodiſch genug, um ſich lange zu erhalten. Schwaneberger iſt aus der Berlinerſchule. Unter dem Grübeln verduftet zu viel Geiſt: daher ſind ſeine Opern meiſt ſchon vergeſſen. Auch ſeine Kammerſtücke bedeuten nicht viel.

Friedr. Gottlob Fleiſcher, ein trefflicher Clavierſpieler und berühmter Componiſt. Das Geflügelte und Schwere iſt ein Hauptzug in ſeinem muſikaliſchen Charakter. Die größten Schwierigkeiten beſiegt er leicht; nur gelingt ihm das Adagio bei weitem nicht, wie das Preſto. Seine Cla-

vierstücke und Lieder für das Clavier sind trefflich und mit vielem Geschmack gesetzt: die komischen Stellen sind ihm sonderlich meisterhaft gelungen. Sein Podagrist ist herrlich.

Hurlebusch. Ein Sohn des berühmten Organisten zu Hamburg und einer der besten Clavierspieler Deutschlands. Seine Accentuation ist neu und tief eindringend; er glänzt deßhalb sonderlich auf dem Clavicorde, welches er als Meister behandelt. Sein Adagio und Largo ist unnachahmlich schön. Er besitzt just das, was Fleischer nicht hat. Schade, daß er so wenig componirt!

Zachariä (der Dichter) spielte das Clavier sehr schön, gab auch verschiedene Sammlungen für das Clavier heraus, die von Geschmack zeugen. Dieß ist um so mehr zu bewundern, da Zachariä erst im fünf und zwanzigsten Jahre anfing, die Musik zu studieren.

Der jetzt regierende Herzog von Braunschweig spielt die Violine vortrefflich, und unterhält jetzt eines der besten Orchester. Für das Theater ist er nicht so eingenommen, wie für die Kammermusik. Er pflegt gemeiniglich bei den Concerten mitzuspielen. Sein Solo wird auch von Kennern bewundert: er spielt die schwersten Stücke eines Lolli mit Ausdruck und Fertigkeit.

Vozzi, der erste Flügelspieler des Herzogs. Er spielte mit großer Fertigkeit, stieß mit der linken Hand Zweiunddreißigstel Octaven ab, brachte die Zauberſprünge über die Fauſt immer glücklich heraus, und mühte ſich mehr in Schwierigkeiten, zu glänzen, als durch anmuthigen Vortrag auf das Herz des Hörers zu wirken. Seine Compoſitionen für das Klavier ſind etwas bizarr, und deßhalb gar bald aus der Mode gekommen; doch darf man ſie zur Bildung der Fauſt den Flügelſpielern noch immer ſehr empfehlen. Sie wirken übrigens nur auf dem bekielten Flügel; auf dem Fortepiano, Pantalon und Clavicord ſind ſie theils ſchwer herauszubringen, theils brilliren ſie nicht, weil ſie zu einfärbig ſind.

Deller, dieſer vortreffliche Mann zeitigte unter dem milden Einfluß Jomelli's; ahmte ihm aber nie nach: denn Deller fühlte bald die eigne Quelle, aus welcher er ſchöpfen konnte. Deller bewunderte das Genie eines Jomelli's mit Begeiſterung, war aber ſtolz und eigenſinnig genug, ihm zuzurufen: »Störe meine Zirkel nicht!« Er war Anfangs Ripieniſt in dem Würtembergiſchen Orcheſter; als aber Jomelli den Hof verließ, ſo ernannte ihn der Herzog zum Concertmeiſter und Hofcomponiſten. Noverre, der erſte Balletmeiſter der Welt, trug zur Entfaltung des Deller'ſchen Geiſtes ſehr vieles bei: Deller verfertigte nämlich die Muſik zu ſeinen Zauberballeten, und zwar ſo vortrefflich, daß dieſe Ballete noch heutiges Tags in ganz Europa als Meiſterſtücke bewundert werden.

Noverre ſelbſt geſtand, niemals einen beſſern Dollmetſcher ſeiner mimiſchen Erfindungen angetroffen

zu haben, als Dellern. Das große tragische Ballet Orpheus ist reich an großen, schauervollen, himmlischschönen und hinreißenden Stellen. Neuheit in den Gedanken, Grazie und Delicatesse in der Empfindung, schmelzende Lieblichkeit in den Uebergängen, reiche rhythmische Abwechslung — mit einem Wort: Schönheit blitzt allenthalben im musikalischen Charakter dieses Mannes hervor. Weil er selbst die Violine mit ungemeiner Anmuth spielte, so ist ihm auch die Bearbeitung derselben meisterhaft gelungen. Deller arbeitete in allen Styln, die komischen Opern z. B. seine Contatina nella corte, und sein Maestro di Capella sind noch immer Lieblingsstücke des Würtembergischen Theaters. Die Arien und Cavatinen, die Duetten und die Schlußchöre haben so liebliche und merkbare Motive, und sind — unbeschadet der Simplicität, so reich an insinuanten musikalischen Einfällen, daß sie mit den besten komischen Opern wetteifern. Hätte Deller für das deutsche Theater geschrieben, so wäre er noch größer geworden; denn er verstieß oft wider die welsche Prosodie, und war überhaupt in seinen Gesinnungen und seinem Geschmack mehr deutsch, als welsch.

Seine Kirchenstücke beweisen auch eine große Anlage zum höhern Styl. Hätte er länger gelebt, so würde er uns in diesem Fache Meisterwerke geliefert haben. Allein er verließ den Würtembergischen Hof, ging nach Wien und München, und starb daselbst, ehe sich sein Geist ganz entwickelt hatte, im Kloster der barmherzigen Brüder — arm und weit berühmt. An der Kirchhofmauer dieses wohlthätigen Klosters thürmt sich d.

dieſes vortrefflichen Mannes. Ich fand ihn 1774 mit Neſſeln bewachſen, indeß der Lorbeer des Nachruhms um ſeine Schläfe weht. Er hat auch viel Kammerſtücke verfertigt, die in gleicher Schönheit und Zierlichkeit glänzen. Man hat Hoffnung, die Stücke dieſes liebenswürdigen Meiſters in der angekündigten Stuttgarter Muſikſammlung mit einander zu erhalten, wodurch der muſikaliſche Vorrath der Deutſchen mit neuen Schätzen bereichert würde.

Die Brüder Blas. Wenn Caſtor und Pollux die Hoboe geblaſen hätten, beide von dem Gott begeiſtert, der ſie gezeugt hat; ſo könnten ſie kaum beſſer geblaſen haben, als dieſe beiden. Sie waren beide Spanier, verpflanzten ſich nach Deutſchland, bildeten ihren Geſchmack unter Jomelli, und erreichten eine ungewöhnliche Höhe in ihrem Inſtrument. Dieſes Brüderpaar iſt eine ganz ungewöhnliche Erſcheinung in der Tonkunſt. So wie ſie ſich unter einander unausſprechlich liebten, ſo ſympathetiſirte auch ihr muſikaliſcher Vortrag: Wer ſie gehört hat, der hat das Ultimatum im muſikaliſchen Vortrag gehört. Ein Gedanke verfolgte den andern, ein Hauch hob den andern. Dieſe Simpſychie hatte man in Europa noch nie gehört: es ſchien wechſelſeitige Freundſchaftserklärung zu ſeyn von zwei verſchwiſterten Engeln. Beide componirten, beide trugen ihre Sätze meiſterhaft vor; und kein Menſch war fähig, zu entſcheiden, wer der Größere ſey. Die Verſchwiſterung der Töne, das Schwellen und Sinken des Portamento, das Sangähnliche, und wenn man ſagen darf, das Verliebte und Zärtliche, hat vielleicht, ſo lange die Welt

ſteht, niemand beſſer ausgedrückt als dieſe Brüder. Der jüngere ſtarb zu Ludwigsburg — da warf der ältere ſeine Hoboe weg, und verdorrte in Spanien. Die Compoſitionen dieſer großen Meiſter ſind äußerſt ſelten, weil ſie den Eigenſinn hatten, nichts drucken zu laſſen. Indeſſen hat man doch einige Sonaten von ihnen, die mit unbeſchreiblicher Anmuth geſetzt ſind, und für alle Hoboiſten ewig Muſter bleiben werden.

Rudolph, einer der erſten Waldhorniſten. So unvollkommen dieſes Inſtrument iſt, ſo meiſterhaft wußte er ihm ſeine Inconſequenzen abzuringen. Seine Stärke war mehr in der Tiefe; mit der Höhe befaßte er ſich nur ſo weit, als es die Natur des Inſtruments geſtattet. Die zärtlichen Paſſagen gelangen ihm immer vortrefflich, und er war einer der Erſten, der das Mezzotinto mit dem Horn ausdrückte. Sein größtes Verdienſt aber iſt, daß er Dollmetſcher für das Ballet wurde. Seine Ballete haben in Paris allgemeine Senſation hervorgebracht. Deutſche Meiſter tadeln an ihm das Süßliche, oder die allzu ſtrenge Accomodation an dem franzöſiſchen Geſchmack. Indeſſen beſaß er doch Gründlichkeit, und verſtand ſogar den Contrapunct. Als er alterte, ſetzte er eine Meſſe, welche noch heute in Paris im Concert ſpirituel am Charfreitag aufgeführt wird.

Nißle, Rudolphs Schüler und Nebenbuhler, aber ganz und gar kein Rudolph. Er bläst das Horn ganz vortrefflich, aber wer Rudolphen gehört hat, hört in ihm nichts mehr als einen Nachlaller. Sein Geiſt iſt zu klein, um den Originalflug zu fliegen. Nißle's Compoſitionen ſind ärmlich, weil

er den Satz nicht verſteht. Inzwiſchen muß man doch bekennen, daß er im Secondhorn ſchwerlich ſeines Gleichen hat. Seine Doppelzunge, ſeine Tonſchwellung, die Leichtigkeit, womit er das fünf geſtrichene Contra C haſcht, ſein leichtes Spiel der Töne, und ſonderlich ſein Portamento, erheben ihn zu einem Flügelmann unter den Waldhorniſten.

Seemann, weder Componiſt noch Soloſpieler, aber ganz vortrefflicher Begleiter. Der große Jomelli hat ihn gebildet. So ſchwer die Kunſt der Begleitung iſt, ſo vielſeitig ihre Verwickelungen ſind, ſo tief ihre Bedürfniſſe, ſo allvermögend war Seemann. Alle Eigenſchaften, die der große Bach vom Accompagniſten fordert, beſaß er. Er wußte ſich an jeden Charakter des Sängers zu ſchmiegen, und wie er den Takt hielt, ſo hielt ihn keiner. Jeden Pulsſchlag der Tonkunſt belauſchte er; den Genieſturm zu lenken war niemand fähiger, als er. Er ſchmiegte ſich jedem Temperamente an, ſchien nichts zu verſtehen — und verſtand alles. In der Gabe, Sänger zu unterrichten, hatte er ſchwerlich ſeines Gleichen: er bemerkte jeden Mißton, jede Abweichung vom Einklang. Seine Compoſitionen fürs Klavier und den Sang ſind trefflich; ſchade, daß er aus Mißtrauen gegen ſeinen Geiſt zu wenig ſchrieb, denn er pflegte zu ſagen: Eine Kerze figurirt nicht bei der Sonne. Er verwelkte im dreißigſten Jahre ſeines Lebens zum großen Verluſte für die muſikaliſche Welt. — Falle, dankbare Thräne, auf dieſes Blatt! Seemann war mein Lehrer und Freund.

Ceſari. Seine Gemahlin war eine ganz treffliche Sängerin, groß durch die Natur, und correct

durch ihren Mann gebildet. Die Läufer drückte schwerlich je eine Menschenkehle göttlicher aus, als diese. So naiv, so muthwilligschön, so tändelnd und doch so richtig — konnte man sich kaum etwas phantasieren, wie die Cesari. Sie pflückte die Töne nur gleichsam an den Spitzen ab; allein sie ersetzte den Verlust des Tiefen durch die Präcision des Vortrags. Sie sang immer Sottovoce; aber dieses Sotto himmlisch war es! O Nachhall vom Urklang! — Künstlerin war sie nicht, denn sie traf nur schlecht; aber was sie studiert hatte, das sang sie so, wie es ihr niemand nachsingen wird.

Bonavini. Sängerin im großen Style. Ihre Scale war nicht weitreichend, aber die Sprossen dieser Scale waren desto goldner. Die Läufer glückten ihr nie ganz, aber desto mehr die stehenden und schwellenden Töne. Genie war sie nicht, aber geistreiche Nachahmerin.

Das Orchester am Würtembergischen Hofe bestand aus den ersten Virtuosen der Welt — und eben das war sein Fehler. Jeder bildete einen eignen Kreis, und die Anschmiegung an ein System war ihm unerträglich. Daher gab es oft im lauten Vortrage Verzierungen, die nicht ins Ganze gehörten. Ein Orchester, mit Virtuosen besetzt, ist eine Welt von Königen, die keine Herrschaft haben.

Salzburg.

Dieſes Erzbisthum hat ſich ſeit mehreren Jahrhunderten um die Muſik verdient gemacht. Es iſt daſelbſt eine muſikaliſche Stiftung, die ſich auf 50,000 fl. jährlich beläuft und ganz auf die Unterhaltung eines Muſikchors verwendet wird. Die Muſik in der daſigen Hauptkirche iſt eine der wohlbeſetzteſten in ganz Deutſchland. Die daſige Orgel gehört unter die vortrefflichſten, die es gibt: ſchade, daß nicht eine Bachiſche Fauſt dieſes Meiſterwerk beſeelt! Der Ton iſt dick, und wenn das ganze Werk gekoppelt wird, ſo tönt es wie Gewitterſturm. Es hat drei Manuale, über hundert Regiſter, und ein markdurchſchneidendes Pedal. Die Verzierungen der Bildhauerkunſt daran ſind prächtig und voll Geſchmack.

Der daſige Capellmeiſter Mozart (der Vater) hat die Muſik auf einen trefflichen Fuß geſtellt. Er ſelbſt iſt als Componiſt und als Schriftſteller ehrenvoll bekannt. Sein Styl iſt etwas altväteriſch, aber gründlich und voll contrapunktiſcher Einſicht. Seine Kirchenſtücke ſind von größerm Werthe, als ſeine Kammerſtücke. Durch ſeine Violinſchule, die in ſehr gutem deutſch und mit tiefer

Einsicht abgefaßt ist, hat er sich ein großes Verdienst erworben. Die Beispiele sind trefflich gewählt, und seine Applicatur ist nichts weniger, als pedantisch. Er neigt sich zwar zur tartinischen Schule, läßt aber doch dem Schüler mehr Freiheit in der Bogenlenkung, als dieser.

Sein Sohn ist noch berühmter, als der Vater geworden. Er gehört unter die frühzeitigen musikalischen Köpfe; denn schon im eilften Jahre setzte er eine Oper, die von allen Kennern gut aufgenommen wurde. Auch gehört dieser Sohn unter unsre ersten Clavierspieler. Er spielt mit magischer Fertigkeit, und liest so genau vom Blatt weg, daß er hierin wohl schwerlich seines Gleichen fand.

Die Singchöre in Salzburg sind vortrefflich eingerichtet; nur fängt der Styl in der Kirche an, seit einiger Zeit ins Theatralische auszuarten — eine Seuche, die schon mehr als eine Kirche vergiftet hat! Die Salzburger glänzen sonderlich in blasenden Instrumenten. Man findet daselbst die trefflichsten Trompeter und Waldhornisten; nur Clavier- und Orgelspieler sind desto seltner. Der Geist der Salzburger ist äußerst zum Niedrigkomischen gestimmt. Ihre Volkslieder sind so drollig und burlesk, daß man sie ohne herzerschütternde Lache nicht anhören kann. Der Hanswurstgeist blickt allenthalben durch, und die Melodien sind meist vortrefflich und unnachahmlich schön.

Braunſchweig.

Die verwittwete Herzogin, eine preußiſche Prinzeſſin, hat den muſikaliſchen Geiſt von Berlin hierher verpflanzt. Schon ſeit vierzig Jahren iſt die Muſik daſelbſt in der Blüthe. Man führte die Haſſiſchen und Graun'ſchen Opern mit vielem Geſchmack und richtiger Execution auf. Die größten Sänger, ein Careſtini, Salembini, und andere ſangen auf dieſem Theater. Ein Nardini, Ferrari, und mehrere Virtuoſen erſten Rangs, ſchmückten das Orcheſter.

Schwaneberger war Kapellmeiſter. Seine Opern ſind mit vieler Gründlichkeit geſetzt, nur nicht melodiſch genug, um ſich lange zu erhalten. Schwaneberger iſt aus der Berlinerſchule. Unter dem Grübeln verduftet zu viel Geiſt: daher ſind ſeine Opern meiſt ſchon vergeſſen. Auch ſeine Kammerſtücke bedeuten nicht viel.

Friedr. Gottlob Fleiſcher, ein trefflicher Clavierſpieler und berühmter Componiſt. Das Geflügelte und Schwere iſt ein Hauptzug in ſeinem muſikaliſchen Charakter. Die größten Schwierigkeiten beſiegt er leicht; nur gelingt ihm das Adagio bei weitem nicht, wie das Preſto. Seine Cla-

vierstücke und Lieder für das Clavier sind trefflich und mit vielem Geschmack gesetzt: die komischen Stellen sind ihm sonderlich meisterhaft gelungen. Sein Podagrist ist herrlich.

Hurlebusch. Ein Sohn des berühmten Organisten zu Hamburg und einer der besten Clavierspieler Deutschlands. Seine Accentuation ist neu und tief eindringend; er glänzt deßhalb sonderlich auf dem Clavicorde, welches er als Meister behandelt. Sein Adagio und Largo ist unnachahmlich schön. Er besitzt just das, was Fleischer nicht hat. Schade, daß er so wenig componirt!

Zachariä (der Dichter) spielte das Clavier sehr schön, gab auch verschiedene Sammlungen für das Clavier heraus, die von Geschmack zeugen. Dieß ist um so mehr zu bewundern, da Zachariä erst im fünf und zwanzigsten Jahre anfing, die Musik zu studieren.

Der jetzt regierende Herzog von Braunschweig spielt die Violine vortrefflich, und unterhält jetzt eines der besten Orchester. Für das Theater ist er nicht so eingenommen, wie für die Kammermusik. Er pflegt gemeiniglich bei den Concerten mitzuspielen. Sein Solo wird auch von Kennern bewundert: er spielt die schwersten Stücke eines Lolli mit Ausdruck und Fertigkeit.

Anſpach.

An dieſem Hofe blüht die Muſik erſt ſeit der Regierung des gegenwärtigen Markgrafen: der vorige hatte außer der Falkenjagd faſt keine Paſſion; der jetzige aber hat ſeit zwanzig Jahren ein Orcheſter angelegt, worin ſich einige ungemein gute Köpfe auszeichnen. Schade, daß die Singmuſik daſelbſt gänzlich fehlt; die Inſtrumentalmuſik aber iſt deſto beſſer.

Der Führer dieſes Orcheſters iſt Kleinknecht, eigentlich nur ein Flötraverſiſt, aber ein ſo gründlicher Setzer, als wir einen in Deutſchland haben. Zwar übte er ſich blos im Kammerſtyl, aber ſeine Kammerſtücke ſind Muſter in dieſer Art. Seine melodiſchen Gänge ſind meiſt gut gewählt, und die Bäſſe ſo herrlich geſetzt, daß ſie der Componiſt ſtudieren muß, um den Baßſatz daraus zu lernen. Kleinknechts Geiſt iſt nicht feuervoll, hält aber feſten und regelmäßigen Tritt. Er hat verſchiedene Trio's, Solo's, auch Symphonien und andere Stücke geſchrieben, die reife Kenntniß der Harmonie verrathen. Kürzlich gab er ſelbſt ſeinen Lebenslauf heraus, der ſo herzlich, ehrlich und gründlich abgefaßt iſt, daß überall der deutſche Mann hervorblickt.

Schwarz. Ein Zögling der Würtembergischen Capelle, und unstreitig der erste Fagotist unsrer Zeit. Seine dicke Leibesconstitution verursacht, daß er etwas asthmatisch bläst; er ersetzt es aber durch tausendfältige Schönheiten. Sein Ton ist voll und schön. Er hat eine magische Stärke im Treffen. Im Tenor ist er äußerst angenehm, und in der Tiefe zürnt er. Die volublen Passagen bringt er mit durchdringender Kraft heraus, und das Adagio bläst niemand besser als er. — Er vereinigt mithin Eigenschaften in sich, die wenige Virtuosen in sich zu vereinigen wissen. Die Engländer haben diesen Meister angestaunt; und in Deutschland weht schon lange sein Lorbeer. Schade, daß er den Satz zu wenig versteht, um sich seine Concerte selbst verfertigen zu können. Doch wählt er sehr gut, und weiß aus verschiedenen Compositionen sich eigene, seinem Geiste anpassende Stücke zu gruppiren.

Johann Jäger. Vielleicht der stärkste Violoncellist, den wir haben: ich sage vielleicht — weil er am großen Legrand in Berlin einen wichtigen Nebenbuhler hat, der ihn nach dem Geständniß tiefer Kenner in der Geschwindigkeit noch übertreffen soll. Allein eine Betrachtung gibt Jägern den Vorzug; Legrand spielt Jägers schwerste Concerte nicht; hingegen trägt Jäger die intricatesten Concerte von Legrand so stark wie seine eignen vor. Jäger ist ganz original; seine Bogenlenkung neu, zwanglos, und bis zum Ungestüm feurig. Alle Meister auf dem Violoncell setzen mit dem Daumen auf der D-Saite an, und bringen dadurch die hohen Passagen heraus. Allein Jäger geht

von dieſer Methode ganz und gar ab, — zum Beweis, das ſein Genie mehr als einen Weg hat, ſein Ziel zu erreichen. Er fährt mit blitzſchneller Gewandtheit auf den D- und A-Saiten in die äußerſte Höhe hinauf, und trägt die delicateſten Sätze mit der größten Zartheit und Lieblichkeit vor. Man tadelt an ihm, daß er die untern Töne zu dick nehme, ſie zu raſch abſchneide, und in den zweiten Ton fortſchreite, ehe noch der erſte verhallt iſt. Dieß verurſacht im Vortrage eben die Undeutlichkeit, die ein Clavier hat ohne gute Temperatur. — Dieſer Tadel iſt nicht ohne Grund; allein der feurige Geiſt Jägers riß ihn zu dieſem Uebelſtande fort; jetzt, da er abgekühlter iſt, hat er ihn gewiß ſchon abgeſchafft. Jäger iſt zugleich ein großer Leſer Prima-vista; d. h. gleich vom Blatt die ſchwerſten Stücke wegzuſpielen, verſteht er mit bewundernswürdiger Kunſt. Die Compoſition treibt er nicht nach Regeln, ſondern bloß nach dem Gehör. Seine Concerte und Sonaten beſtehen meiſt aus ſelbſt erfundenen Sätzen, die groß, edel, dem Inſtrumente angemeſſen und voll von Schwierigkeiten ſind. Jäger hat ſeine Stücke von guten Tonſetzern revidiren laſſen, wodurch ſie auch eine richtige Form bekamen. Indeſſen muß man doch geſtehen, daß die üppigen Zweige, von einer oft zügelloſen Phantaſie getrieben, noch nicht alle abgeſchnitten ſind. Sein Sohn betrat mit dem größten Ruhme die Fußtapfen ſeines Vaters, und wurde ſchon in ſeinem eilften Jahre unter ſeinem Vater als Violoncelliſt bei dieſer Capelle angeſtellt.

Ulerich. Ein beſſerer Ripieniſt, als Hoboiſt.

Da er meist mit der Sortine blies, um das Gänsegeschrei der Hoboe in der Tiefe zu verhindern, da er überdieß mit wenigen Concerten und Sonaten hauste, und sich dadurch dem Vorwurf der Armuth aussetzte; so ist's kein Wunder, daß er als Concertist keine sonderliche Rolle spielte. Hingegen begleitete er sehr gut mit der Violine, und war ein richtiger Treffer. — Er starb, ehe noch sein musikalischer Geschmack ganz ausgereift war, als Kammervirtuos in Anspach'schen Diensten.

Die übrigen Glieder des Anspach'schen Orchesters passen in den harmonischen Körper sehr gut, doch ragt darunter außer den schon Genannten keiner als Virtuos hervor. Auch macht die unbegreifliche Vernachläßigung des Gesangs in Anspach, daß die Instrumentisten sich immer mehr vom Cantabile entfernen.

Gräf, in Erlangen, ist ein ausnehmend guter Clavierspieler. Seine Stücke, wovon viele in der großen in Kupfer gestochnen Nürnberg'schen Sammlung stehen, sind sehr regelmäßig, mit Kunst, ja oft mit Genie bearbeitet. Zwar hat er den heutigen Modegeschmack nicht ganz mehr: allein seine Sätze sind so praktisch, so fauststärkend für den Clavieristen, daß ich sie vor vielen neuern, die oft wahre Ephemeren sind, mit Recht empfehlen muß.

Als Baireuth ehemals einen eigenen Hof bildete, so war auch daselbst ein eigenes Orchester. Die Markgräfin, eine Schwester Friederichs des Großen, sang selbst sehr gut, und setzte manche italiänische Arie mit Geschmack und Einsicht. Die Kammermusik war zu der Zeit sehr gut. Die ersten Sänger und Sängerinnen aus allen Ländern

ließen ſich daſelbſt hören. Der König gab zur Unterhaltung des Orcheſters ſeiner Schweſter ſelbſt jährlich 30,000 Rthlr., weil ſich die Markgräfin mehr zu dem welſchen, als deutſchen Geſchmack hinneigte; ſo war ihr Orcheſter auch meiſtens mit Welſchen beſetzt. Wie dieſes Haus ausſtarb, ſtäubte auch das Orcheſter auseinander.

Wallerſtein-Oettingen.

Seitdem dieſes uralte gräfliche Haus in den Fürſtenſtand erhoben wurde, ſeitdem blüht die Muſik daſelbſt in einem vorzüglichen Grade. Ja der dort herrſchende Ton hat ganz was Originelles, ein gewiſſes Etwas, das aus welſchem und deutſchem Geſchmack, mit Capriſen durchwürzt, zuſammen geſetzt iſt.

Herr von Beeke iſt das Haupt dieſes Orcheſters. Er gehört nicht nur unter die beſten Flügelſpieler, ſondern auch unter die vorzüglichſten und originalſten Componiſten. Seine Hand iſt klein und brillant; ſein Vortrag deutlich und rund; ſeine Phantaſie reich und glänzend, und — was ihn am meiſten ehrt, ſeine ganze Spielart ſelbſt geſchaffen. Er hat im Clavier eine Schule gebildet, die man die Beekiſche nennt. Der Charakter dieſer Schule iſt: eigenthümlicher Fingerſatz, kurzes, etwas affectirtes Fortrücken der Fauſt, deutlicher Vortrag, ſpielender Witz in den Paſſagen, und ſonderlich ein herrlicher Pralltriller. In dieſem Style ſind auch Beeke's Clavierſtücke geſchrieben. Er hat noch dieß Beſondere, daß alle ſeine Sätze ein gewiſſes Gemälde von Empfindungen dar-

ſtellen, deren Charakter ſich nicht leicht verkennen läßt. Man weiß ganz genau, in welcher Herzſtellung Beeke war, als er dieß oder jenes Product aufſetzte; ſo getreu bleibt er der herrſchenden Empfindung. Seine Concerte ſind nicht ſonderlich ſchwer, aber ungemein lieblich und ſchmeichelnd für das Ohr. Seine Clavierſonaten gehören unter die beſten dieſer Art, die wir beſitzen: ſie ſind reich an hervorſtechenden, meiſt ganz neuen Wendungen. Seine Modulationen eben nicht kühn, aber doch oft ſehr überraſchend. Er hütet ſich mit ängſtlicher Gewiſſenhaftigkeit vor Roſalien; daher ſind ſeine Uebergänge ſo gefällig. Seine Compoſitionen für andere Inſtrumente haben ein ganz eigenthümliches Colorit. Der Umriß iſt aufs Genaueſte angegeben, und die Inſtrumente bringen eine ſo kräftige Carnation und liebliche Farbenmiſchung hervor, daß man ſie nicht ohne Wonnegefühl hören kann.

Beeke hat auch manches für den Sang geſchrieben; doch zeichnet er ſich hierin nicht ſo ſehr aus, wie in Inſtrumentalſachen. Er künſtelt die Empfindungen heraus, und legt oft mehr oder weniger in den Geſang, als wirklich darin liegt.

Roſetti. Einer der beliebteſten Tonſetzer unſerer Zeit. Auf allen Clavieren ſieht man jetzt Roſettiſche Stücke, aus allen jungfräulichen Kehlen hallen ſeine Lieder wieder. Und gewiß, es läßt ſich kaum etwas Leichteres, Lichtvolleres, Honigſüßeres denken, als die Stücke dieſes Mannes. Die Naivetät iſt ſonderlich ſein Hauptzug. So leicht aber ſeine Sätze ausſehen, ſo ſchwer ſind ſie vorzutragen, wenn man kein eigenes Herzgefühl

hat. Der bloße muſikaliſche Luftſpringer, der bloß in Saltomortalen ſeinen Ruhm ſucht, wird ſcheitern, wenn er ein Roſettiſches Werk vortragen ſoll. Die Grazie und Schönheit iſt ſo unendlich feiner Natur, daß man nur mit der Hand zucken darf, ſo iſt ihr zarter Umriß zerſtört, und das Venusbild wird eine Fratze. — Dieſes Grundgeſetz gilt in einem hohen Grade vom Vortrag der Roſettiſchen Compoſitionen: auf einem bekielten Flügel wirken ſie nur ſchlecht; auf einem Steiniſchen Fortepiano ſtark; am meiſten auf einem Silbermanniſchen Clavicorde.

Roſetti ſetzte auch Manches für die Kirche. Sein Requiem auf den Tod der Prinzeſſin von Taxis iſt ungemein ſchön; hat aber das Feierlicherhabene, das Todahnende, das Troſtvolle der Auferſtehung nicht ſo, wie das Jomelliſche Requiem. Er tändelt zu viel mit blaſenden Inſtrumenten. Das Näſeln der Trompeten mit Sordinen fällt beinahe ins Komiſche, und zerſtört die Eindrücke der ſchwermüthigen Andacht. Auch verſteht er den Contrapunkt nicht tief genug, um eine Fuge mit Kraft und Nachdruck durchzuarbeiten. Roſetti iſt der erſte Italiäner, welcher deutſche Poeſie muſikaliſch bearbeitete. Da er die deutſche Sprache tief ſtudiert hat, ſo ſind ihm dieſe Arbeiten meiſt ungemein gut gelungen. Lieder der Liebe und ſanftwallende Empfindungen gelingen ihm am meiſten.

Anton Janitſch. Ein ſehr guter, gründlicher und angenehmer Geiger. Sein Solo iſt ſtark, an ſchwierigen Sätzen reich; und ſein Vortrag überhaupt hat volle Deutlichkeit: auch im Sturme der Phantaſie wird er nicht aus den Ufern

des Tacts getrieben. Niemand trägt die Beekeschen Compositionen kräftiger vor, als Janitsch. Sein Strich ist durchschneidend, und seine Stellung einnehmend und schön. Es gibt wenig Geiger, welche im Solo und in der Begleitung sogleich stark wären, wie Janitsch.

Frau von Schad. Zwar ist die musikalische Geschichte keine Dilettantengeschichte; wenn sich aber bloße Liebhaber zu der Höhe emporschwingen, wie die Frau von Schad, so verdienen sie nicht nur bemerkt, sondern auch angepriesen zu werden. Sie ist eigentlich eine Schülerin von Beeke, spielt aber weit geflügelter als ihr Meister, und in mehreren Stylen. Ihre Hand ist glänzend, und gibt dem Clavier Flügel. Sie liest mit unbeschreiblicher Fertigkeit; und doch blickt auch bei ihr das Weib hervor. Sie schnellt den Tact, grimmassirt zuweilen, und verkünstelt das Adagio. Nicht eignes Herzblut quillt — wenn sie Empfindungen ausdrückt, sondern immer ist's Manier des Meisters. Was durch Mechanismus vorgetragen werden kann, das trägt sie meisterhaft vor; wo aber Genie gelten soll, da herrscht weibliche Ohnmacht: sie zappelt alsdann auf den Tasten, wie eine geschossene Taube, und ihr Leben verlischt.

Zum Ruhme des Wallersteinschen Orchesters verdient noch angemerkt zu werden, daß hier das musikalische Colorit viel genauer bestimmt worden ist, als in irgend einem andern Orchester. Die feinsten und oft unmerklichsten Abstufungen des Tons hat besonders Rosetti oft mit pedantischer Gewissenhaftigkeit angemerkt.

Durlach.

Dieſer Hof hat lange ſein Auge nicht auf die Muſik gerichtet, wiewohl die Kirchenmuſik unter dem vorigen Markgrafen immer erträglich beſetzt war. Aber das Erträgliche und Mittelmäßige erregt in der Geſchichte der Tonkunſt nie Aufmerkſamkeit. Erſt unter dem jetzigen Markgrafen fing Deutſchland an, auf die daſige Muſik aufmerkſam zu werden. Der verſtorbene Capellmeiſter Schiatti war zwar ein ganz mittelmäßiger Componiſt; er verſtand aber die Kunſt ganz wohl, ein Orcheſter zu lenken und die Mitglieder deſſelben mit Nachdruck anzuführen. Doch war die Ehre, dieſes Orcheſter in Aufnahme zu bringen, einem Deutſchen vorbehalten; und dieſer Deutſche iſt der jetzige Capellmeiſter

Schmittbauer. Er gehört unter die vorzüglichſten Componiſten unſers Vaterlandes, und erſt jetzt ſieht man, was die Welt ſchon längſt an ihm hatte. Seine zu Cöln aufgeführten Kirchenſtücke ſind voll Verſtand und Kunſteinſicht. Er bearbeitet die Fuge gründlich; nur künſtelt er zu ſehr in ſeinen Modulationen. Seine deutſchen Cantaten ſind zum Theil vortrefflich. Die Poeſie

des Herrn von Drois, die er nach einem Gemälde von van der Werft verfertigte, Adams Empfindungen beim erſten Gewitter hat er meiſterhaft in Muſik übergetragen. Das annähernde Gewitter iſt durch gedämpfte Pauken bis zur Täuſchung ausgedrückt worden, und der Ausbruch deſſelben raſet im vollen Inſtrumentenſturme. Die Empfindungen unſerer erſten Aeltern bei dieſem ungewöhnlichen Anlaß drückte er durch den natürlichſten Geſang aus. Seine Recitative ſind nicht ganz ſo gründlich, wie anderer deutſchen Meiſter ihre; aber doch gefällig durch die eingeſtreuten Accompagnements. Seine Arien ſind trefflich zur Geſangübung, weil ſie ſchwer ſind und von neuen Modulationen ſtrotzen. Dieſer Meiſter hat auch ſehr viel im Kammerſtyle gearbeitet, immer gut und hörbar: und in Jomelli's Manier, deſſen Schüler er war; doch niemals ſonderlich hervorſtechend. Die Urſache mag vielleicht unter andern dieſe ſeyn, weil er in keinem Inſtrument Meiſter iſt, ſondern nur die Oberfläche von ihnen berühret, oder wie Rouſſeau ſagt: nur die Spitzen der Töne pflückte.

Woeggel. Ein Mann, der zuerſt die Trompete als Meiſter behandelt hat. Da er athemreich war, eine ſtarke Bruſt hatte und diätetiſch lebte, ſo ward ihm dieſes Rieſengeſchäft um ſo leichter. Er fiel zuerſt auf den glücklichen Einfall, die Trompete zu biegen, um in den Becher greifen und die Töne modificiren zu können. Die Trompeten mit Klappen ſchienen ihm zu viel von ihrer Natur verloren zu haben; deßwegen fiel er auf dieſe Erfindung, ohne dadurch dem ſchmetternden Tone der Trompete etwas zu nehmen.

Seine Zunge ist trefflich im Doppelspiele, wie im einfachen, und seine Höhe nicht nur äußerst rein, sondern auch so lieblich, daß es mehr Menschengesang, als Trompetenvortrag zu seyn scheint. Die Concerte für sein Instrument sind meist von Schmittbauer, und zwar mit Geschmack und ziemlicher Gründlichkeit gesetzt. Da er sich aber meist an die Höhe gewöhnt hat, so verlor er dadurch merklich in der Tiefe.

Der Markgraf besitzt auch an Geier in Durlach einen der merkwürdigsten Organisten, den sogar ein Vogler schätzte. Er hat Feuer, Faustkraft, Pedalkenntniß, und Einsicht in die Registermischung. Nur künstelt er zuviel auf der Orgel, und scheint das Adagio, Largo, Andante und Arioso viel zu wenig studiert zu haben.

Sandmair. Ein guter Solospieler auf der Violine; doch noch ein trefflicherer Ripienist. Er bildete sich an diesem Hofe, und reiste mit Voglern in der weiten Welt herum.

Der Gesang ist bisher in diesem Orchester äußerst vernachlässigt worden, wodurch für die Instrumentalisten ein unwiderbringlicher Schaden entstand: denn ohne Gesang wird kein Instrumentist reif.

von dieſer Methode ganz und gar ab, — zum Beweis, daß ſein Genie mehr als einen Weg hat, ſein Ziel zu erreichen. Er fährt mit blitzſchneller Gewandtheit auf den D- und A-Saiten in die äußerſte Höhe hinauf, und trägt die delicateſten Sätze mit der größten Zartheit und Lieblichkeit vor. Man tadelt an ihm, daß er die untern Töne zu dick nehme, ſie zu raſch abſchneide, und in den zweiten Ton fortſchreite, ehe noch der erſte verhallt iſt. Dieß verurſacht im Vortrage eben die Undeutlichkeit, die ein Clavier hat ohne gute Temperatur. — Dieſer Tadel iſt nicht ohne Grund; allein der feurige Geiſt Jägers riß ihn zu dieſem Uebelſtande fort; jetzt, da er abgekühlter iſt, hat er ihn gewiß ſchon abgeſchafft. Jäger iſt zugleich ein großer Leſer Prima-vista; d. h. gleich vom Blatt die ſchwerſten Stücke wegzuſpielen, verſteht er mit bewundernswürdiger Kunſt. Die Compoſition treibt er nicht nach Regeln, ſondern bloß nach dem Gehör. Seine Concerte und Sonaten beſtehen meiſt aus ſelbſt erfundenen Sätzen, die groß, edel, dem Inſtrumente angemeſſen und voll von Schwierigkeiten ſind. Jäger hat ſeine Stücke von guten Tonſetzern revidiren laſſen, wodurch ſie auch eine richtige Form bekamen. Indeſſen muß man doch geſtehen, daß die üppigen Zweige, von einer oft zügelloſen Phantaſie getrieben, noch nicht alle abgeſchnitten ſind. Sein Sohn betrat mit dem größten Ruhme die Fußtapfen ſeines Vaters, und wurde ſchon in ſeinem eilften Jahre unter ſeinem Vater als Violoncelliſt bei dieſer Capelle angeſtellt.

Ulerich. Ein beſſerer Ripieniſt, als Hoboiſt.

Da er meiſt mit der Sortine blies, um das Gänſegeſchrei der Hoboe in der Tiefe zu verhindern, da er überdieß mit wenigen Concerten und Sonaten hauste, und ſich dadurch dem Vorwurf der Armuth ausſetzte; ſo iſt's kein Wunder, daß er als Concertiſt keine ſonderliche Rolle ſpielte. Hingegen begleitete er ſehr gut mit der Violine, und war ein richtiger Treffer. — Er ſtarb, ehe noch ſein muſikaliſcher Geſchmack ganz ausgereift war, als Kammervirtuos in Anſpach'ſchen Dienſten.

Die übrigen Glieder des Anſpach'ſchen Orcheſters paſſen in den harmoniſchen Körper ſehr gut, doch ragt darunter außer den ſchon Genannten keiner als Virtuos hervor. Auch macht die unbegreifliche Vernachläßigung des Geſangs in Anſpach, daß die Inſtrumentiſten ſich immer mehr vom Cantabile entfernen.

Gräf, in Erlangen, iſt ein ausnehmend guter Clavierſpieler. Seine Stücke, wovon viele in der großen in Kupfer geſtochnen Nürnberg'ſchen Sammlung ſtehen, ſind ſehr regelmäßig, mit Kunſt, ja oft mit Genie bearbeitet. Zwar hat er den heutigen Modegeſchmack nicht ganz mehr: allein ſeine Sätze ſind ſo praktiſch, ſo fauſtſtärkend für den Clavieriſten, daß ich ſie vor vielen neuern, die oft wahre Ephemeren ſind, mit Recht empfehlen muß.

Als Baireuth ehemals einen eigenen Hof bildete, ſo war auch daſelbſt ein eigenes Orcheſter. Die Markgräfin, eine Schweſter Friederichs des Großen, ſang ſelbſt ſehr gut, und ſetzte manche italiäniſche Arie mit Geſchmack und Einſicht. Die Kammermuſik war zu der Zeit ſehr gut. Die erſten Sänger und Sängerinnen aus allen Ländern

ließen ſich daſelbſt hören. Der König gab zur Unterhaltung des Orcheſters ſeiner Schweſter ſelbſt jährlich 30,000 Rthlr., weil ſich die Markgräfin mehr zu dem welſchen, als deutſchen Geſchmack hinneigte; ſo war ihr Orcheſter auch meiſtens mit Welſchen beſetzt. Wie dieſes Haus ausſtarb, ſtäubte auch das Orcheſter auseinander.

Wallerſtein-Oettingen.

Seitdem dieſes uralte gräfliche Haus in den Fürſtenſtand erhoben wurde, ſeitdem blüht die Muſik daſelbſt in einem vorzüglichen Grade. Ja der dort herrſchende Ton hat ganz was Originelles, ein gewiſſes Etwas, das aus welſchem und deutſchem Geſchmack, mit Capriſen durchwürzt, zuſammen geſetzt iſt.

Herr von Beeke iſt das Haupt dieſes Orcheſters. Er gehört nicht nur unter die beſten Flügelſpieler, ſondern auch unter die vorzüglichſten und originalſten Componiſten. Seine Hand iſt klein und brillant; ſein Vortrag deutlich und rund; ſeine Phantaſie reich und glänzend, und — was ihn am meiſten ehrt, ſeine ganze Spielart ſelbſt geſchaffen. Er hat im Clavier eine Schule gebildet, die man die Beekiſche nennt. Der Charakter dieſer Schule iſt: eigenthümlicher Fingerſatz, kurzes, etwas affectirtes Fortrücken der Fauſt, deutlicher Vortrag, ſpielender Witz in den Paſſagen, und ſonderlich ein herrlicher Pralltriller. In dieſem Style ſind auch Beeke's Clavierſtücke geſchrieben. Er hat noch dieß Beſondere, daß alle ſeine Sätze ein gewiſſes Gemälde von Empfindungen dar-

stellen, deren Charakter sich nicht leicht verkennen läßt. Man weiß ganz genau, in welcher Herzstellung Beeke war, als er dieß oder jenes Product aufsetzte; so getreu bleibt er der herrschenden Empfindung. Seine Concerte sind nicht sonderlich schwer, aber ungemein lieblich und schmeichelnd für das Ohr. Seine Claviersonaten gehören unter die besten dieser Art, die wir besitzen: sie sind reich an hervorstechenden, meist ganz neuen Wendungen. Seine Modulationen eben nicht kühn, aber doch oft sehr überraschend. Er hütet sich mit ängstlicher Gewissenhaftigkeit vor Rosalien; daher sind seine Uebergänge so gefällig. Seine Compositionen für andere Instrumente haben ein ganz eigenthümliches Colorit. Der Umriß ist aufs Genaueste angegeben, und die Instrumente bringen eine so kräftige Carnation und liebliche Farbenmischung hervor, daß man sie nicht ohne Wonnegefühl hören kann.

Beeke hat auch manches für den Sang geschrieben; doch zeichnet er sich hierin nicht so sehr aus, wie in Instrumentalsachen. Er künstelt die Empfindungen heraus, und legt oft mehr oder weniger in den Gesang, als wirklich darin liegt.

Rosetti. Einer der beliebtesten Tonsetzer unserer Zeit. Auf allen Clavieren sieht man jetzt Rosettische Stücke, aus allen jungfräulichen Kehlen hallen seine Lieder wieder. Und gewiß, es läßt sich kaum etwas Leichteres, Lichtvolleres, Honigsüßeres denken, als die Stücke dieses Mannes. Die Naivetät ist sonderlich sein Hauptzug. So leicht aber seine Sätze aussehen, so schwer sind sie vorzutragen, wenn man kein eigenes Herzgefühl

hat. Der bloße muſikaliſche Luftſpringer, der bloß in Saltomortalen ſeinen Ruhm ſucht, wird ſcheitern, wenn er ein Roſettiſches Werk vortragen ſoll. Die Grazie und Schönheit iſt ſo unendlich feiner Natur, daß man nur mit der Hand zucken darf, ſo iſt ihr zarter Umriß zerſtört, und das Venusbild wird eine Fratze. — Dieſes Grundgeſetz gilt in einem hohen Grade vom Vortrag der Roſettiſchen Compoſitionen: auf einem bekielten Flügel wirken ſie nur ſchlecht; auf einem Steiniſchen Fortepiano ſtark; am meiſten auf einem Silbermanniſchen Clavicorde.

Roſetti ſetzte auch Manches für die Kirche. Sein Requiem auf den Tod der Prinzeſſin von Taxis iſt ungemein ſchön; hat aber das Feierlicherhabene, das Todahnende, das Troſtvolle der Auferſtehung nicht ſo, wie das Jomelliſche Requiem. Er tändelt zu viel mit blaſenden Inſtrumenten. Das Näſeln der Trompeten mit Sordinen fällt beinahe ins Komiſche, und zerſtört die Eindrücke der ſchwermüthigen Andacht. Auch verſteht er den Contrapunkt nicht tief genug, um eine Fuge mit Kraft und Nachdruck durchzuarbeiten. Roſetti iſt der erſte Italiäner, welcher deutſche Poeſie muſikaliſch bearbeitete. Da er die deutſche Sprache tief ſtudiert hat, ſo ſind ihm dieſe Arbeiten meiſt ungemein gut gelungen. Lieder der Liebe und ſanftwallende Empfindungen gelingen ihm am meiſten.

Anton Janitſch. Ein ſehr guter, gründlicher und angenehmer Geiger. Sein Solo iſt ſtark, an ſchwierigen Sätzen reich; und ſein Vortrag überhaupt hat volle Deutlichkeit: auch im Sturme der Phantaſie wird er nicht aus den Ufern

des Tacts getrieben. Niemand trägt die Beekeschen Compositionen kräftiger vor, als Janitsch. Sein Strich ist durchschneidend, und seine Stellung einnehmend und schön. Es gibt wenig Geiger, welche im Solo und in der Begleitung sogleich stark wären, wie Janitsch.

Frau von Schad. Zwar ist die musikalische Geschichte keine Dilettantengeschichte; wenn sich aber bloße Liebhaber zu der Höhe emporschwingen, wie die Frau von Schad, so verdienen sie nicht nur bemerkt, sondern auch angepriesen zu werden. Sie ist eigentlich eine Schülerin von Beeke, spielt aber weit geflügelter als ihr Meister, und in mehreren Stylen. Ihre Hand ist glänzend, und gibt dem Clavier Flügel. Sie liest mit unbeschreiblicher Fertigkeit; und doch blickt auch bei ihr das Weib hervor. Sie schnellt den Tact, grimmassirt zuweilen, und verkünstelt das Adagio. Nicht eignes Herzblut quillt — wenn sie Empfindungen ausdrückt, sondern immer ist's Manier des Meisters. Was durch Mechanismus vorgetragen werden kann, das trägt sie meisterhaft vor; wo aber Genie gelten soll, da herrscht weibliche Ohnmacht: sie zappelt alsdann auf den Tasten, wie eine geschossene Taube, und ihr Leben verlischt.

Zum Ruhme des Wallersteinschen Orchesters verdient noch angemerkt zu werden, daß hier das musikalische Colorit viel genauer bestimmt worden ist, als in irgend einem andern Orchester. Die feinsten und oft unmerklichsten Abstufungen des Tons hat besonders Rosetti oft mit pedantischer Gewissenhaftigkeit angemerkt.

Durlach.

Dieſer Hof hat lange ſein Auge nicht auf die Muſik gerichtet, wiewohl die Kirchenmuſik unter dem vorigen Markgrafen immer erträglich beſetzt war. Aber das Erträgliche und Mittelmäßige erregt in der Geſchichte der Tonkunſt nie Aufmerkſamkeit. Erſt unter dem jetzigen Markgrafen fing Deutſchland an, auf die daſige Muſik aufmerkſam zu werden. Der verſtorbene Capellmeiſter Schiatti war zwar ein ganz mittelmäßiger Componiſt; er verſtand aber die Kunſt ganz wohl, ein Orcheſter zu lenken und die Mitglieder deſſelben mit Nachdruck anzuführen. Doch war die Ehre, dieſes Orcheſter in Aufnahme zu bringen, einem Deutſchen vorbehalten; und dieſer Deutſche iſt der jetzige Capellmeiſter

Schmittbauer. Er gehört unter die vorzüglichſten Componiſten unſers Vaterlandes, und erſt jetzt ſieht man, was die Welt ſchon längſt an ihm hatte. Seine zu Cöln aufgeführten Kirchenſtücke ſind voll Verſtand und Kunſteinſicht. Er bearbeitet die Fuge gründlich; nur künſtelt er zu ſehr in ſeinen Modulationen. Seine deutſchen Cantaten ſind zum Theil vortrefflich. Die Poeſie

des Herrn von Drois, die er nach einem Gemälde von van der Werft verfertigte, Adams Empfindungen beim ersten Gewitter hat er meisterhaft in Musik übergetragen. Das annähernde Gewitter ist durch gedämpfte Pauken bis zur Täuschung ausgedrückt worden, und der Ausbruch desselben raset im vollen Instrumentensturme. Die Empfindungen unserer ersten Aeltern bei diesem ungewöhnlichen Anlaß drückte er durch den natürlichsten Gesang aus. Seine Recitative sind nicht ganz so gründlich, wie anderer deutschen Meister ihre; aber doch gefällig durch die eingestreuten Accompagnements. Seine Arien sind trefflich zur Gesangübung, weil sie schwer sind und von neuen Modulationen strotzen. Dieser Meister hat auch sehr viel im Kammerstyle gearbeitet, immer gut und hörbar: und in Jomelli's Manier, dessen Schüler er war; doch niemals sonderlich hervorstechend. Die Ursache mag vielleicht unter andern diese seyn, weil er in keinem Instrument Meister ist, sondern nur die Oberfläche von ihnen berühret, oder wie Rousseau sagt: nur die Spitzen der Töne pflückte.

Woeggel. Ein Mann, der zuerst die Trompete als Meister behandelt hat. Da er athemreich war, eine starke Brust hatte und diätetisch lebte, so ward ihm dieses Riesengeschäft um so leichter. Er fiel zuerst auf den glücklichen Einfall, die Trompete zu biegen, um in den Becher greifen und die Töne modificiren zu können. Die Trompeten mit Klappen schienen ihm zu viel von ihrer Natur verloren zu haben; deßwegen fiel er auf diese Erfindung, ohne dadurch dem schmetternden Tone der Trompete etwas zu nehmen.

Seine Zunge ist trefflich im Doppelspiele, wie im einfachen, und seine Höhe nicht nur äußerst rein, sondern auch so lieblich, daß es mehr Menschengesang, als Trompetenvortrag zu seyn scheint. Die Concerte für sein Instrument sind meist von Schmittbauer, und zwar mit Geschmack und ziemlicher Gründlichkeit gesetzt. Da er sich aber meist an die Höhe gewöhnt hat, so verlor er dadurch merklich in der Tiefe.

Der Markgraf besitzt auch an Geier in Durlach einen der merkwürdigsten Organisten, den sogar ein Vogler schätzte. Er hat Feuer, Faustkraft, Pedalkenntniß, und Einsicht in die Registermischung. Nur künstelt er zuviel auf der Orgel, und scheint das Adagio, Largo, Andante und Arioso viel zu wenig studiert zu haben.

Sandmair. Ein guter Solospieler auf der Violine; doch noch ein trefflicherer Ripienist. Er bildete sich an diesem Hofe, und reiste mit Voglern in der weiten Welt herum.

Der Gesang ist bisher in diesem Orchester äußerst vernachlässigt worden, wodurch für die Instrumentalisten ein unwiderbringlicher Schaden entstand: denn ohne Gesang wird kein Instrumentist reif.

Hamburg.

Dieſe Stadt hat vor andern Städten Deutſchlands große und graue Verdienſte um die Tonkunſt. Schon um die Zeit der Kirchenverbeſſerung unterhielt man daſelbſt Muſikchöre, die, nachdem der Kirchengeſang eingeführt wurde, der Aufnahme und Würde deſſelben ungemein zu Statten kamen. Ich glaube, daß dieſe Stadt die erſten Orgeln in Deutſchland hatte: wenigſtens findet man in ihrer Geſchichte frühere Nachrichten von Orgeln, als in den Chroniken anderer Städte. Deßhalb gab es auch daſelbſt viel früher große Organiſten, als anderwärts in Deutſchland. Man beſoldete Cantoren oder Sangmeiſter, nahm Zinkeniſten und Poſauniſten an, und vereinigte ſie mit dem öffentlichen Geſange. Darum iſt in keiner Stadt Deutſchlands der Choralgeſang ſo trefflich, ſo majeſtätiſch donnernd, ſo ganz die Tempelhallen ausfüllend, und ſo gründlich von der Orgel begleitet — als in Hamburg. Auch ſind die Hamburger die erſten Proteſtanten geweſen, welche die Figuralmuſik, Anfangs mit großem Widerſtande der Geiſtlichkeit, in den Kirchen einführten. Der Reichthum dieſer Stadt, welchen bekanntlich ihre ausgebreitete Handlung einführte,

war der Musik sehr günstig. Der Magistrat setzte für die Musiker ansehnliche Besoldungen aus, und reiche Privatpersonen vermehrten selbige durch ansehnliche Stiftungen. Zu Anfang dieses Jahrhunderts waren abermals die Hamburger die Ersten, welche deutsche Singstücke aufs Theater brachten. Obgleich die Poesie Anfangs meist schlecht war, so war doch die Musik für die damalige Zeit sehr gut gesetzt.

Mattheson war der Lenker dieser musikalischen Schauspiele und der erste Musiker in Hamburg. Zwar waren seine eignen Compositionen ziemlich steif und pedantisch; er verbesserte dies aber damit, daß er treffliche Stücke aus Italien und Frankreich verschrieb, und deutsche Texte darunter setzte. Auch warb man für diese Schauspiele die besten Sänger aus Deutschland.

Schubart, mein Vorfahr, ein trefflicher Tenorist, der mit ungemeiner Anmuth sang, und die Musik als Meister studiert hatte, war viele Jahre die Zierde dieses Theaters.

Mattheson spielte die Orgel sehr stark, nur machte ihn das mathematische Auszirkeln etwas furchtsam. Sein größtes Verdienst aber ist, daß er durch seine vielen musikalischen Schriften einer der ersten Lehrer Deutschlands geworden. Seine Organistenprobe, sein vollkommener Kapellmeister, und andere seiner Schriften, enthalten einen Schatz seltener musikalischer Einsichten. Da er Lateinisch, Griechisch, Englisch, Französisch und Welsch vollkommen verstand, so konnte er alles lesen und studieren, was in diesen Sprachen über die Tonkunst geschrieben war. Wollte man

einen Organiſten oder Kapellmeiſter heutzutag nach ſeinen ſtrengen Forderungen examiniren, ſo würden nur äußerſt Wenige zu dieſen Stellen fähig ſeyn. Doch war Mattheſon ſelbſt mehr gründlich und ſolid, als melodiſch: darum modern jetzt ſeine Compoſitionen. Er trieb den Pedantismus oft bis ins Lächerliche — wollte nicht nur für das Ohr, ſondern auch fürs Auge malen. Als er einſt eine Cantate, Noah betitelt, ſetzte, und einen Regenbogen ausdrücken ſollte, ſo ſchrieb er die Noten in einem halben Zirkel, und gebrauchte dazu rothe, gelbe, blaue und andere farbige Tinte — ein Einfall, worüber ſich Klopſtock in ſeiner gelehrten Republick weidlich luſtig macht. Bei all dieſen koſtbaren Anſtalten hatte die Hamburger Muſik doch noch ſehr viel Rauhes und beinahe Barbariſches. Aber plötzlich trat ein Mann aus der Wolke

— — claraque luce refulsit! — —

und dieſer Mann war

Telemann. Er ſtudierte Theologie; aber ſein muſikaliſcher Originalgeiſt bäumte ſich weit über den Theologen hinaus. Von der Natur mit Genie ausgerüſtet, cultivirte er die Tonkunſt unter den beſten Meiſtern. Er durchreiste Welſchland und Frankreich, holte allenthalben Nahrung für ſeinen Geiſt, ohne ſein eignes Gepräge zu verlieren. Als er nach Deutſchland zurückkam, wurde er Kapellmeiſter in Hamburg — und hier begann die Epoche ſeiner Größe. Er ſchwang ſich bald zu einem der erſten Tonſetzer Europens empor. Im Kirchenſtyle beſonders hatte er ſeines Gleichen nicht: Tiefſinn, Pſalmenflug, Höhe, Würde und Majeſtät waren bei ihm mit einem Herzen vereinbart, das ganz von

der Religion durchdrungen war. Seine vielen Kirchenjahrgänge sind ein unbezahlbarer Schatz für die Tonkunst. In seinem mittlern Alter neigte er sich, von Lully's Beispiel verführt, etwas zum französischen Satze; doch lenkte er bald wieder ein: denn die Verirrungen des Genies dauern nicht lange. In seinen letztern Werken ward er ganz deutscher Mann. Correcter konnte niemand schreiben als Telemann; doch nagte die Correctheit nicht am zarten Sproß der Melodie. Wenige Meister waren reicher an melodischen Gängen, als er. Seine Recitative sind Muster, die der Künstler studieren muß. Seine Arien — meist mit wenigen Instrumenten besetzt, thun die größte Wirkung. Die Bässe sind so meisterhaft bearbeitet und so regelmäßig beziffert, daß er hierin noch von niemand übertroffen wurde. Am größten war Telemann in Chören; man hat Hallelujas und Amen von ihm, welche das Aufjauchzen und den Jubel der himmlischen Chöre so nachahmen, daß die gefrorenste Seele dabei aufthauen und sich in Empfindung ergießen muß. Wie er die Choräle setzte und begleitete, wie voll seine Harmonien, wie glücklich seine Modulationen waren — das wissen nur diejenigen zu beurtheilen, die über Originalwerke Richter seyn können. Er hat verschiedene Oratorien, Cantaten und dergleichen gesetzt, die jetzt wie Gemmen aus den Zeiten des Dioskorides gesammelt werden. Seine Kammerstücke sind bei weitem nicht von diesem Werthe; denn ob er sie schon alle mit der äußersten Gründlichkeit bearbeitete, so sind doch Produkte dieser Art viel zu sehr der Mode unterworfen, als daß sie lange dauern könnten. Telemann war für

die Kirchenmuſik geſchaffen, und hierin iſt er der erſte Lehrer Deutſchlands geworden. Wo Kirchenmuſik iſt, da hallen ſeine Erfindungen wieder. — Sein Geiſt blieb bis ins graueſte Alter immer groß und lebhaft. Er führte noch im achtzigſten Jahre ein Paſſionsoratorium auf, worin die volle Stärke ſeines Genius flammte. Die größten Dichter ſeiner Zeit, Richey, Brockes und Hagedorn arbeiteten für ihn. Er fühlte die Macht der Poeſie ſo tief, daß er bei Leſung der erſten Geſänge der Meſſiade weinte, daß ſolch ein Dichter nicht für ihn gearbeitet hätte. Kurz vor ſeinem Ende entſchloß er ſich noch, einen Hymnus aus der Meſſiade in Muſik zu ſetzen. Aber er ſtarb, — und lauſcht nun den Chören der Engel.

Das Glück der Hamburger iſt beneidenswerth; nach dieſem ungeheuern Verluſt erhielten ſie einen Carl Philipp Emanuel Bach, der in vielen Stücken noch Telmann übertraf. Er war Kapellmeiſter in Hamburg; bei der Prinzeſſin Amalia von Preußen; und hatte noch von verſchiedenen Höfen dieſen Charakter. Er iſt der Sohn des großen Sebaſtian Bach's, und ſtudierte bei ihm das Flügel- und Orgelſpiel mit ſo bewundernswürdigem Erfolge, daß er ſchon im eilften Jahre die Zauberſtücke ſeines Vaters, über deſſen Schulter blickend, wegſpielte, wenn er ſie ſetzte. Doch ließ er bald die Orgel fahren, und legte ſich ganz auf das Klavier und die Compoſition. Schon im achtzehnten Jahre ſeines Alters wurde er erſter Flügelſpieler beim großen Friedrich, und begleitete immer die Flötenconcerte und Solos des Königs allein. Hier ſchwang er ſich in jedem Betracht zum

erſten Klavierſpieler der Welt empor. Niemand hat jemals die Natur des Flügels, des Fortepianos, des Pantalons und Clavicords mit ſo tiefem Blick durchdrungen, wie dieſer unſterbliche Mann. Sonderlich war er der Erſte, der Colorit ins Clavicord brachte; der das Schweben und Beben der Töne, den Träger, eine Art von Mezzotinto, die Fermen, die Pralltriller, auch den Doppeltriller, nebſt unzähligen andern Verzierungen des Clavicords erfand. — Er ſpielt äußerſt ſchwer, und eben ſo ſchön. Sein gebundener Styl, ſeine Manieren, ſeine Ausweichungen, ſeine harmoniſchen Kunſtgriffe ſind unerreichbar. Er hat die Muſik in ihrem weiteſten Umfange ſtudiert. So groß er als Soloſpieler iſt, ſo ſchöpferiſch ſeine Phantaſien ſind, ſo groß und erhaben ſeine Einbildungskraft; ſo groß iſt er in der Begleitung. Wer begleitet wie Bach? — Niemand! wird ganz Europa antworten. Friedrich der Große, der das Nil admirari des Horaz in ſo hohem Grade ſtudiert hatte, ſtand mehr als einmal hinter dem großen Manne, wenn er Töne aus dem Clavicord zauberte, — ſtieß dann mit dem Stock auf den Boden, und rief aus: Nur ein Bach! nur ein Bach!

Man hat unzählige Klavierſtücke von dieſem Meiſter, die alle das Gepräge des außerordentlichſten Genies tragen. So reich an Erfindungen, ſo unerſchöpflich in neuen Modulationen, ſo harmoniſch voll iſt keiner wie dieſer. Was Raphael als Maler und Klopſtock als Dichter — das iſt ſo ungefähr Bach als Harmoniker und Tonſetzer. Was man an ſeinen Stücken tadelt, iſt eigenſinniger Geſchmack, oft Bizarrerie, geſuchte Schwierigkeit, ei-

genſinniger Notenſatz, wo er z. B. den mittlern Fingern immer eigene Sphäre gibt; und Unbeugſamkeit gegen den Modegeſchmack. — Wenn auch etwas an dieſen Beſchuldigungen wahr iſt: ſo iſts doch noch wahrer, daß der wirklich große Mann ſich zwar bücken, aber nie zur Zwergheit ſeiner Zeitgenoſſen herabwürdigen kann. Bach pflegte zu ſagen: Wenn meine Zeitgenoſſen fallen, ſo iſt meine Pflicht, ſie aufzuheben, aber nicht zu ihnen in den Koth zu liegen. Daher bemerkte man in ſeinen neueſten Stücken immer etwas Anſchmiegung an den Genius der Zeit, aber nie Herabſinken zum herrſchenden Geiſte der Kleinheit. Alles Tändeln auf dem Clavicorde, alles ſüßliche geiſtentnervende Weſen, alles Verlockengeklingel der heutigen Tonmeiſter iſt ſeinem Rieſengeiſte ein Greuel. Er bleibt troz der Mode, was er iſt — Bach!

So groß er als Clavieriſt hier erſcheint, eben ſo groß iſt er als Lehrer des Claviers. Niemand verſteht die Kunſt, Meiſter zu bilden, beſſer als Er. Sein großer Geiſt hat eine eigene Schule gebildet; die Bachiſche. Wer aus dieſer Schule iſt, wird in ganz Europa mit Vorneigung aufgenommen. Sein Fingerſatz iſt der vortrefflichſte, den je ein Clavieriſt erfunden, ſeine Fauſt und Leibesſtellung glänzend: und ſein Vortrag ſo ungezwungen, daß man hexen ſieht, ohne eine einzige magiſche Bewegung zu bemerken. Ja er iſt der Lehrer der Welt im Clavicorde geworden. Seine wahre Art, das Clavier zu ſpielen, iſt ſo claſſiſch, als je ein Werk geſchrieben wurde. Sein Styl iſt ernſt, präcis und rein. Seine Regeln ſind von der tiefſten Erfahrung abgezogen. Er iſt Theoret und Aeſt-

hetiker zugleich in seltnem Grade. Alles, was im Umkreis des Claviers liegt, scheint er erschöpft zu haben: denn in den vierzig Jahren, da er herrschte, strebten zwar viele an seinem Colossenbilde empor, aber sie vermochten kaum seine Kniee zu lecken.

Eben so ausgezeichnet war er als Lenker eines Musikchors. Er weiß hundert Stimmen und Saiten so in eins zu verflößen, so in den Pulsschlag der Natur einzuleiten, so das Genie selbst in den Schranken der Ordnung zu erhalten, daß hierin schwerlich seines Gleichen ist. Die Akustik, die Orchesterordnung, und viele geheime Kapellmeisterkünste verstand er aus dem Grunde. Auch als Sangcomponist hat er sich mit Glanz gezeigt. Seine Cantaten, seine Choräle, wozu er Gellert's, Kramer's und Klopstock's Texte wählte, sind voll Pathos, voll Neuheit in melodischen Gängen, einzig in den Modulationen — kurz, wahrer harmonischer Sphärenklang. So groß sein Geist ist, so groß ist sein Fleiß. Kein Genie hat jemals so viel geschrieben wie Er, und alles, auch das geringste Liedchen oder Menuetchen, trägt seinen originellen Stempel. Daß durch diesen ausserordentlichen Mann die Musik in Hamburg ungemein gebildet werden mußte, versteht sich von selbst. Alles ist daselbst Sang und Klang: die größten Virtuosen treten da auf und werden fürstlich belohnt; die Dilettanten erheben sich zur Meisterschaft *).

*) Der Syndicus Schubak, ein Universalkopf, spielt nicht nur das Clavier als Meister, sondern setzt auch ganz vortrefflich. Ein Mann, der sagen kann, ich kenne nur zwei Lehrer: Klopstock und Bach, verdient von der Geschichte bemerkt zu werden, wenn er sich auch nur als Dilettant angibt.

Die Theatralmuſik zu Hamburg iſt eine der trefflichſten in Deutſchland; eben nicht ſtark beſetzt, aber ſo richtig in der Ausführung, daß Concertmeiſter dahin reiſen ſollten, um zu lernen, wie man ein Orcheſter anführt. Da die erſten Produkte der Welt daſelbſt aufgeführt werden, ſo iſt leicht zu erachten, welch eine große Muſikſchule Hamburg für unſer Vaterland geworden.

Ein Theater, an deſſen poetiſchen und muſikaliſchen Vollkommenheiten Leſſinge, Klopſtocke, Bache, Bode, Schröder und andere Jahre lang gearbeitet haben, muß ſich nothwendig zu einem Gipfel erheben, der über alle andern Theater hinausreicht. Daher macht in Hamburg nichts mehr Senſation, als was außerordentlich groß iſt. Ja ein berühmter Engländer behauptete erſt kürzlich öffentlich, daß der allgemeine muſikaliſche Geſchmack zu Hamburg weit größer ſey, als der in London.

Mainz, Trier und Cöln.

Wenn man von den Höfen geiſtlicher Churfürſten ſpricht, wenn man an ihren Enthuſiasmus für die Aufrechthaltung ihrer Religion denkt, ſo läßt ſich nichts anderes erwarten, als blühende Tonkunſt — wenigſtens im Kirchenſtyl.

In Mainz iſt die churfürſtliche Hofmuſik immer mit trefflichen Köpfen beſetzt geweſen. Der vorige Churfürſt war ſo enthuſiasmirt für die Muſik, daß er ſich jeden Morgen durch einen ſogenannten muſikaliſchen Morgenſegen wecken ließ; ein Abendgeſang, mit unausſprechlicher Rührung angeſtimmt, wiegte ihn in Schlummer. Nicht leicht hat ein großer Mann die Muſik ſo in ſein Leben verwebt, wie dieſer. Muſik weckte ihn, Muſik begleitete ihn zur Tafel, Muſik ſcholl auf ſeinen Jagden; Muſik beflügelte ſeine Andacht in der Kirche; Muſik wiegte ihn in balſamiſchen Schlummer, und — Muſik hat dieſen wahrhaftig guten Fürſten gewiß im Himmel bewillkommt.

Punto. Unſtreitig der erſte Waldhorniſt der Welt. Zwar glänzt er mehr in der Second, als in der Prim; doch hat er den Umfang des Horns ſo ſtudiert, wie noch keiner: ſeine ganze ſtarke

Seele haucht aus dem Becher des Horns. Ein Adagio in der Schäferſtunde von ihm blaſen hören, iſt das Ultimatum der Kunſt. Auch Schwierigkeiten bringt er mit unbeſchreiblicher Leichtigkeit heraus. Donnernd ſchlägt er das contra C an, und ſchwebt durch die unmerkbarſte Bogenlinie ins obere C. Er weiß, mit der Fauſt im Becher, die in der Scale des Horns nicht befindlichen Töne ſo rein herauszubringen, daß er mit ſeinem D-Horn, ohne zum zeitverlierenden Maſchinenhorn ſeine Zuflucht zu nehmen, Stücke aus allen Tönen begleitet. Seine Compoſitionen ſind eben ſo trefflich als ſein Vortrag; nur ſetzen ſie immer einen Meiſter voraus, — für Dilettanten ſind ſie nicht geſchrieben.

Die Kirchenmuſik in Mainz hat ſich lange im antiken feierlichen Style erhalten. Die Antiphonen werden mit Würde vorgetragen, und die Meſſen haben Großheit, Andacht und Herzensfülle. Der Fugenſtyl iſt hier beliebter als irgendwo, und die Orgeln ſind alle mit Kennern beſetzt.

Cöln.

In den vielen Kirchen dieser großen Stadt tönen die vortrefflichsten Motetten, Messen und Antiphonen wieder — mehr aber von Geistlichen, als von besoldeten Musikern. Die Chorknaben singen daselbst bis zum Entzücken schön, und unter den vielen Geistlichen trifft man Tenor- und Baßstimmen vom ersten Range an. Die Instrumentenbegleitung ist, wie man leicht erachten kann, eben nicht die vortrefflichste; aber doch hinreichend gut besetzt. Der Styl in Cöln ist fast wie in Mainz, nur hat er eine etwas modernere Miene. Unter den Chorregenten gibt es ganz vorzügliche Organisten. Pater Bauer und eine Nonne, Namens Agatha, sind wahre Orgelvirtuosen. Auch trifft man in den Nonnenklöstern oft himmlische Stimmen an.

Der Churfürst hat nur eine mäßig besetzte Hofmusik, die ehemals der berühmte Schmidbauer lenkte. Unter dem Orchester hat sich kein Mitglied bis zur Virtuosenschaft ausgezeichnet. Eine der Hauptursachen ist wohl diese, daß die dasigen Musiker sehr schlechten Gehalt genießen. Desto größer ist der Eifer für die Musik in Privatfamilien: man sin-

det da mehr als einen Cavalier, mehr als eine Dame, die es in der Muſik bis zur Meiſterſchaft getrieben haben. Ob nun gleich Cöln in den neueſten Zeiten keine ſonderliche Rolle in der Muſik ſpielt, ſo verdient doch zu ſeiner Ehre angemerkt zu werden, daß im Jahr 855 der erſte chriſtliche Kirchengeſang daſelbſt gehört wurde. Von dieſer Zeit an dauerte die Begeiſterung der Cölner für die Kirchenmuſik fort; und in dieſem großen Style glänzen ſie noch heutiges Tages.

Trier.

Was die Kirchenmuſik betrifft, ſo iſt ſie ungefähr auf den Fuß wie zu Mainz und Köln beſetzt; nur wurde ſie dadurch modificirt, daß der jetzige Churfürſt, einer der frömmſten Großen, der einreißenden Frechheit im Kirchenſtyl ſteuerte, die alten Meſſen begünſtigte, und ſeine Tonſetzer in dieſem Style zu arbeiten ermunterte.

Die muſikaliſchen Aemter werden nirgends in ganz Deutſchland mit ſo herzensſchmelzender Andacht vorgetragen, wie zu Trier und Koblenz. Nur Schade, daß die Orgeln nicht die beſten ſind, und daß ſich kein Organiſt daſelbſt ſeit langer Zeit als Meiſter hervorgethan hat.

Auch die Hofmuſik iſt dort ſehr gut beſetzt. Der daſige Capellmeiſter Sales, ein gründlicher und angenehmer Tonſetzer, und ein Mann von dem einnehmendſten Charakter, hat ſich im Dramatiſchen und im Kammerſtyle mit Ruhm gezeigt. Obgleich der Churfürſt kein Theater hat, ſo ſetzte doch dieſer Meiſter verſchiedene Opern für Mannheim, München, für einige italiäniſche Städte, und ſpäterhin für London, die ſehr gut aufgenommen wurden. Sein Geiſt iſt nicht groß, aber angenehm. Lich-

ter Ideenwurf, leichte gefällige Melodien, Wärme des Herzens, gute Bearbeitung des Geſangs, natürlicher Inſtrumentenſatz, auch inſinuante Modulation und Harmonie — bezeichnen ſeinen muſikaliſchen Charakter. Viel Schönheit, aber nicht Großheit liegt in ſeinen Stücken; daher wollen ſeine Meſſen, Te Deum's und andere Kirchencompoſitionen nicht viel ſagen. — Ohne Erhabenheit des Geiſtes wage ſich ja niemand an dieſen Styl! Seine Gemahlin iſt eine vortreffliche Conteraltiſtin. Sie ſang ehemals als Prima-Donna in einer von Sales geſetzten Oper; allein der Conteralt kann ſeiner Natur nach niemals als erſte Stimme glänzen: ſobald ihm nur ein mittelmäßiger Diſcant oder Tenor an die Seite geſetzt wird, ſo ſteht er ſchon im Schatten; ſind aber ſeine Compars gar Meiſter im Sang, ſo ſinkt der Conteraltiſt oder die Conteraltiſtin ganz unter. Dieß war das Loos der ſonſt ſo vortrefflichen Blümerin, der jetzigen Gemahlin des Sales. Sie wurde mit Bewunderung und Mitgefühl angehört, wenn ſie in Concerten ſang; allein ohne alle Senſation, wenn ſie auf dem Theater ſich zeigte.

Unter den Inſtrumentiſten des trierſchen Hofes zeichnet ſich ſonderlich Vocika aus. Er war ehemals Kammervirtuos am Würtembergiſchen Hofe; ſein cyniſcher Charakter aber brachte ihn von dieſem Hofe weg nach Koblenz. Er iſt ohne Widerrede der größte Violoniſt unſrer Zeit. Er kam auf den ſeltſamen Gedanken, Concerte und Solos auf ſeinem Rieſeninſtrumente zu ſpielen. Auch ſetzte er dieſen Einfall zum allgemeinen Erſtaunen der Zuhörer in Ausübung. Die Tiefe war brüllend,

ſchauerlich, markdurchſchneidend, — klang wie das Sauſen des Sturms im Eichenwipfel. Die obern Töne brachten die lieblichſte Tenorſtimme hervor, die aber nicht mehr wie Saitenton, ſondern wie eine Tenorpoſaune tönte.

Auch die Compoſitionen dieſer Rieſenconcerte waren ſein Werk: und da die Idee ſo ganz original iſt, ſo macht ſie ihm um deſto mehr Ehre. Nur muß man bedenken, daß ein ſo ungeheures Baßinſtrument nicht zum Solo gemacht iſt: es lautet wie Moquerie, und fällt durch ſeine brummenden Sätze oft ins Bärenmäßige und Lächerliche. Doch da es dem Menſchen ſchwer iſt, immer bloß Begleiter, und nicht zuweilen auch hervorſtechender Solomuſiker zu ſeyn, ſo muß man dieſen Einfall einem Vocika verzeihen. — Als Begleiter hat er unſtreitig das Maximum erreicht. Er trägt den ganzen Donnerſturm des Orcheſters auf ſeinem Violon; ſein ſehr kurzer Bogen ſchneidet die Töne ſo gewaltig heraus, daß ſie alles durchdonnern, alles durchbrauſen. Sein vortreffliches Auge, indem er auf ſechs Schritte die kleinſten Vorſchläge bemerkte, gab ſeinem Vortrag eine Freiheit und Gründlichkeit, die ihm keiner nachthat.

An dieſem Hofe ſind auch große Dilettanten reif geworden, worunter Lakoſch, der berühmte Verfaſſer des Buchs »über das Mönchsweſen« über alle andern weit hinausragte. Er ſpielte das Clavier als Meiſter, mit Delicateſſe und Gründlichkeit, und ſetzte auch ſelbſt ſehr gut für ſein Inſtrument. Alles, was dieſer große Mann that, hatte das Gepräge der Eigenheit.

Taxis.

Dieser glänzende deutsche Hof hat auch in neueren Zeiten durch die Tonkunst Aufsehen erregt. Alles wurde hier musikalisch: die Prinzessinnen spielten wie Engel auf dem Clavikord; sonderlich trieb es Prinzessin Xaveria bis zur Meisterschaft. Ihre Geschwindigkeit ist unglaublich; nur verliert sie dagegen in der Delicatesse. — Regelmäßige Anordnung eines Orchesters muß man von einem solchen Hofe nicht erwarten, wo das Vergnügen als letzter Endzweck betrachtet wird. Wenn es zu Lampsak unter den Priestern des Priap's ein Musikchor gegeben hätte, so würde dieser ungefähr vom taxischen Hofe am meisten goutirt worden seyn. Die girrende Taube auf den Schultern der Venus-Anadyomene, das Zerschmelzen Endymions in den Armen der Diana; der betäubende Centralpunct jeder Schäferstunde, — alles, was girrt, schmachtet und vom Entzücken erlahmt, — gehört in den musikalischen Charakter dieses Hofes. Schon nach dieser Schilderung konnte kein großer Mann in dieser Region aufstehen. Doch zeichneten sich einige Köpfe aus, die nicht ganz unwürdig waren, Priester im Heiligthum der Liebe zu seyn.

Touchesmoulin machte viele Jahre daſelbſt gleichſam den Capellmeiſter. Sein Geſchmack iſt ganz franzöſiſch, weich und molligt. Er ſpielt die Violine zwar mit Kraft, doch in einer Manier, die nicht jedermann gefallen kann. Sein Sohn hat ſchon im zwölften Jahre große Talente für die Violine geäußert, indem er die ſchwerſten Concerte mit fliegender Fertigkeit vortrug; allein die weichliche Erziehung ſeines Vaters war ihm nicht günſtig.

Das Clavier wird an dieſem Hofe ausnehmend geſchätzt und cultivirt. Da es das Lieblingsinſtrument aller Prinzeſſinnen iſt, ſo kann man leicht erachten, daß es nicht an Virtuoſen fehlen wird, die dieß herrliche Inſtrument mit Feuer treiben.

Kiefer. Ein ungemein gründlicher Clavieriſt, freilich mehr Theoretiker als Genie; aber im Verſtändniß der Applicaturen, im leichten und ſtarken Vortrag, in der Kunſt, zu leſen und zu begleiten — gewiß Meiſter. Er iſt der Schöpfer des Claviergeſchmacks, der gegenwärtig am taxiſchen Hofe herrſcht. Sein Sohn, Clavieriſt beim neuen Fürſten Palm, ſpielt die Stücke der erſten Claviermeiſter mit vieler Präciſion. Nur ſchwindelt ihm vor den Tiefen eines Bachs: aus dieſem Ocean hat er kaum noch als Schwalbe im Flug geſchlürft. Mit einem Wort, weder er noch ſein Vater ſind Köpfe von Bedeutung; aber doch noch gute muſikaliſche Handwerksleute. — Ehemals war der Geſchmack dieſes Hofes ganz welſch oder franzöſiſch; jetzt (ich ſchreibe dieß 1784 — denn es könnte gar wohl geſchehen, daß der Geſchmack daſelbſt im Jahr 1799 ruſſiſch oder chineſiſch wäre) iſt der Geſchmack ganz deutſch, und es kommen dort oft

sehr drollige Operetten zum Vorschein, die einen ungemein guten Kopf vermuthen lassen. Ein spanischer Cavalier hat zu unsern Zeiten daselbst einige Stücke in deutscher Sprache verfertigt, die Geniezüge verrathen; auch ist das Deutsche bis zum Bewundern gut gerathen. Doch läßt sich leicht von einem solchen Hofe erwarten, daß er mehr am Komischen als Ernsthaften Gefallen finde. Sogar in den Kirchenstyl hat sich eine gewisse Leichtfertigkeit eingeschlichen, die jeden glimmenden Funken der Andacht verweht.

Die Musik der Stadt Regensburg ist gottesjämmerlich. Sie haben nicht einmal einen guten Organisten, und ihre Singchöre schreien und brüllen ohne Wirkung. Ehemals war Schlimbach da, ein gründlicher Orgelspieler und ein sehr brauchbarer Componist; aber jetzt geht Polihymnia an Regensburg vorüber, und kein Weihrauch dampft ihr von den Altären der Protestanten auf.

Der Fürst von Fürstenberg reitet die Musik, wie Yorik sein Steckenpferd. Ohne selbst Musiker zu seyn, läßt er sich Jahr aus Jahr ein täglich stundenlang vorsingen, vorpfeifen, vorgeigen, vorblasen und dudeln. Er bezahlt die Virtuosen, die sich an seinem Hofe hören lassen, vortrefflich: hat aber übrigens selbst weder einen großen Capellmeister, noch große Sänger, noch ausgezeichnete Instrumentisten. — Wenn der Fürst klein ist, so schrumpft alles um ihn her in den gleichen Geist der Kleinheit zusammen. Inzwischen muß man es diesem Herrn zum Ruhme nachsagen, daß er die guten Musiker ausnehmend schätzt, sie an seine Tafel zieht, und sie so gut als irgend einer seiner Collegen belohnt.

Naſſau-Weilburg.

Die jetzt regierende Fürſtin dieſes Hauſes hat ſich als Kennerin und Beſchützerin der Muſik einen großen Ruf erworben. Sie ſang ehemals vortrefflich; gewiſſe phyſiſche Gründe aber bewogen ſie, den Geſang fahren zu laſſen, und ſich ganz dem Clavier zu widmen. Sie ſpielt ſchwere Concerte von Schobert, Bach, Vogler, Beeke und andern mit ungemeiner Leichtigkeit weg. Das Allegro und Preſto gelingt ihr immer, das Adagio und Largo aber nie: denn ſie hat aus übermäßiger Reizbarkeit der Nerven einen Abſcheu vor allem Traurigen. Ihr Orcheſter iſt ſehr gut beſetzt.

Rothfiſcher war lange daſelbſt Concertmeiſter. Dieſen Poſten zu bekleiden iſt niemand fähiger, als er. Er ſpielt die Violine auch als Sologeiger mit vielem Geſchmacke. Doch beſteht ſeine eigentliche Stärke in der Anordnung, Beurtheilung und Zuſammenſtimmung eines Orcheſters, und der meiſterhaften Lenkung deſſelben zu einem gemeinſchaftlichen Zwecke. Sein Strich reißt durch, und er weiß während des Spiels den Arm ſo zu lenken, daß er damit gebietet. Seine Symphonien ſind ſtark, reichhaltig an glänzenden Ideen, und

voll tiefer Einſicht in die Geheimniſſe des Satzes. Von ihm trifft auch ein, was Plinius irgendwo ſagt: »Viele ſind berühmt, und einige verdienen es zu ſeyn;« denn er iſt bei weitem in Deutſchland nicht ſo bekannt, als es ſein Geiſt verdiente. Wenige Virtuoſen ſind ſo frei von Künſtlerſtolz, wie dieſer Meiſter; beſcheidene und gründliche Kritik ſchätzt er über alles. Er iſt jetzt in Wien, und führt daſelbſt das Orcheſter des deutſchen Theaters an. Der Weilburger Hof fühlt ſeinen Verluſt um ſo mehr, je ſchwerer es halten wird, ihn ſobald zu erſetzen. — Die übrigen Glieder dieſes Orcheſters brilliren zwar nicht ſonderlich, aber deſto beſſer ſind ſie zur muſikaliſchen Eintracht gewöhnt. Virtuoſen erſten Rangs, die ſich daſelbſt hören ließen, bewunderten die Accurateſſe des Vortrags und die genaue Haltung des muſikaliſchen Colorits, welches hier beſſer als an manchem weit größern Hofe beobachtet wird.

Die Singſpiele, die zuweilen hier aufgeführt wurden, ſind meiſt franzöſiſch, und wollen daher ſehr wenig ſagen.

Caſſel, Darmſtadt, Hanau.

So glänzend immer der Hof zu Caſſel war, ſo wüßte ich mich doch nicht zu entſinnen, daß er jemals in der Muſik Aufſehen erregt hätte. Weder ein Componiſt, noch ein trefflicher Ausführer hat ſich daſelbſt hervorgethan. Die Fürſten dieſes Hofs waren nie ſehr für Muſik: daher die Todtenſtille, die dort in der Tonkunſt herrſchte. Die Landgrafen liebten nur das Lärmende, Kriegeriſche, Muth- und Tanzweckende in der Muſik; wahrer Sang und wahres Spiel galt ihnen wenig. Es gab zwar ehemals einige Organiſten an dieſem Hofe von ziemlicher Bedeutung; allein was will ein Maulwurfshügel in der Nähe von Gebirgen und Alpen ſagen?

Die Hofmuſik iſt zwar jetzt daſelbſt in ziemlichem Stande, verliert aber alles Anſehen im Vergleich der erſt gedachten Höfe. Durchreiſende Virtuoſen, die ſich von Zeit zu Zeit dort hören laſſen, unterhalten allein dieſen Hof.

Darmſtadt.

Dieſer Hof verdient wegen ſeiner ganz vortrefflich eingerichteten Kriegsmuſik bemerkt zu werden. So wird in der Welt kein Marſch executirt, wie hier. Die bläſenden Inſtrumente ſind alle herrlich beſetzt. Der Geiſt der Märſche iſt groß und kriegeriſch; und der Vortrag Wurf auf Wurf. Die Trommel iſt hier, muſikaliſch betrachtet, auf ihren höchſten Gipfel getrieben worden: vom Fliſtern des Pianiſſimo bis zum Donnerſturm des Fortiſſimo — das Wogen und Fluthen der Töne; das Sieden und Kochen unter der Fauſt des Meiſters; das Hinſchmachten zum Nichts, — das Aufſtreben zum All' — hört man hier Tambours ausdrücken.

Enterlin iſt der Capellmeiſter dieſes Orcheſters; gebürtig aus Nürnberg, Sohn eines weiland ſehr berühmten Fagotiſten, der, weil er das Unglück hatte, beim Trunk einen ſeiner Kameraden zu erſtechen, ſich ſelbſt entleibt hat. — Enterlin ſpielt die Violine nach einer ganz beſondern Manier. Er weiß Töne und Wendungen darauf hervorzubringen, die noch keinen Namen haben. Indeſſen neigt er ſich mehr auf das Spaßhafte,

als auf das Ernste. In seiner Jugend hatte er geflügelte Geschwindigkeit, und erregte allgemeines Aufsehen. Da er zugleich ein vortrefflicher Clavierspieler ist, und für dieß Instrument manches herrliche Stück gesetzt hat; so erwarb er sich dadurch kein gemeines Ansehen im Tonsatze. — Dieser Meister hat aus Bizarrerie seines Charakters weit weniger Sensation gemacht, als er hätte machen können.

Außer ihm zeichnete sich nur noch ein gewisser Merkel aus, der das Clavier als Meister zu behandeln wußte.

Hanau.

Hat in neuern Zeiten eine ziemlich gute Musik unterhalten, doch that sich kein Meister sonderlich dabei hervor. Man käuet daselbst die Stücke des Auslandes erträglich wieder; und dieß ist sein größtes, beinah einziges Verdienst. Doch verdient ein Dilettant daselbst bemerkt zu werden, der in ganz Deutschland Aufmerksamkeit erregt hat. Dieser Dilettant heißt Andrée.

Er war so kühn, die besten Dichter musikalisch zu interpretiren. Mangel an gründlicher Einsicht schielt allenthalben aus seinen Stücken hervor: inzwischen wurden seine Operetten durch ganz Deutschland mit allgemeinem Beifall aufgeführt. Wahr ist's, sie dringen in den Geist des Autors nicht ohne Glück ein; er hat einen Reichthum von gefälligen Melodien. Seine Anschmiegung an den Modegeschmack, und die Leichtigkeit seines Styls haben ihm jene beträchtliche Sensation erworben: allein Andrée setzt nicht für den Denker. Er ist zu leer an Modulationen, an großen Harmonien, als daß er bis ins Mark des wahren Kunstverständigen eindringen könnte. Das Lied gelang ihm indessen sehr gut. Er bemächtigte sich in ver-

ſchiedenen ſeiner Lieder des echten Volkstons, und erkämpfte dadurch allgemeinen Beifall. Da er für die Dichtkunſt einiges Geſchick hat, ſo half ihm dieß ungemein zu ſeinen muſikaliſchen Aufſätzen.

Die übrigen deutſchen Höfe haben ſich zu wenig wahres Verdienſt um die Tonkunſt erworben, als daß ſich der Griffel der Geſchichte mit ihnen beſchäftigen ſollte.

Würzburg hat für den Geſang Einiges geleiſtet; die mecklenburgiſchen Höfe ſind zufrieden mit Bedientenmuſik: und was unter den übrigen Fürſten und Grafen Bemerkenswürdiges vorkommt, gehört bloß in ein alphabetiſches Verzeichniß deutſcher Muſiker, und nicht ins Gemälde eines großen Ganzen. — Ich will alſo die Geſchichte der deutſchen Tonkunſt damit beſchließen, daß ich einige Meiſter bezeichne, die ſich da und dort in der Muſik hervorthaten.

Adelung, aus Erfurt, ein wahrhaft guter muſikaliſcher Theoretiker. Seine »Anweiſung zum Orgelſpiel« hat viel Saft und Kraft. Er verſteht nicht nur den Orgelbau mechaniſch — und zwar nicht als gemeiner Mechaniker, indem er ſehr tief alle Unvollkommenheiten des bisherigen Orgelbaus bemerkt hat, ſondern gibt auch ſelbſt Grundſätze an, die jedem Muſiker von Profeſſion, ſonderlich dem Organiſten, ein wahres Amulet ſeyn müſſen.

Abel ſpielte in London eine große Rolle. Er war eigentlich nur Ripieniſt auf der Violine, legte ſich aber bald mit großem Glück auf die Com-

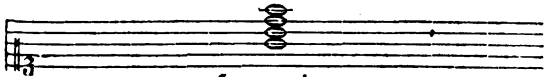
position, und lieferte besonders im Kammerstyl vortreffliche Werke. Seine Symphonien sind voll und schön; seine Clavierstücke brauchbar für Dilettanten; und was er sonst setzte, sprüht Funken eines sehr glücklichen Kopfes aus. Er arbeitete sich bis zum Concertmeister in London empor, und verrieth in Allem, was er that, mehr Kunstfleiß als Genie. Er hat vieles stechen lassen; allein sein Name wird wegen der Leichtigkeit seines innern Gehalts nicht lange dauern.

Alberti, machte Lärm in Wien. Er war zu seiner Zeit einer der beliebtesten Clavierspieler. Die gebrochenen Accorde, die er erfand, haben lange Zeit die Fäuste beschäftiget und gelähmt. Seine gewählten Motive waren zwar öfters sehr sangbar, und bedeckten manchen Fehler der Begleitung: da er aber die Natur des Claviers viel zu wenig studiert hatte, da er, kurz zu reden, mehr haspelte, als das Mark der Töne durchgriff, so konnte sein Beifall nicht lange dauern. Das schwindelige Publikum mußte aufstehen und den Schaden bemerken, welchen seine falschen Applicaturen im wahren Clavierspiel angerichtet. Ein gebrochener Accord bringt drei Finger in Bewegung, und lähmt zwei. Wer nicht, wie Bach, die ganze Faust in Thätigkeit setzt, verdient nie Epochenmacher im Clavierspiel zu werden.

Buxtehude, einer der größten Fugenspieler der Welt. Die Haut würde einem heutigen Organisten schaudern, wenn er ein Allabreve, oder eine Fuge von einem Buxtehude vortragen hörte. Das simpelste Thema führt er mit solcher Richtigkeit aus, webt es so labyrinthisch durcheinander, und findet immer durch dieß Labyrinth so richtig

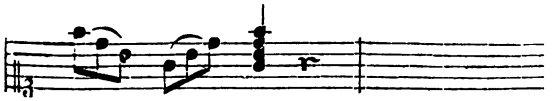
den Ausgang, daß man darüber erstaunen muß. Tiefsinn ist der Charakter seiner Sätze; seine Schreibart eigensinnig: er gibt gleichsam einem jeden Finger eine eigene Sphäre. Die kleinen Finger der beiden Fäuste bilden immer die Peripherie seiner musikalischen Erfindungen, und die übrigen acht Finger halten auf's genaueste ihren eigenen Tanz. Er bemerkt durch die geringsten Vorschläge den Halt und Fortschritt der Mitteltöne, und bringt dadurch zwar äußerste Präcision, aber auch nicht wenig Schwierigkeit für den Spieler hervor. Z. B. was man heut zu Tage durch ein simples Harpeggio ausdrückt, drückt er durch die allergenaueste Bestimmung mit Pausen und Punkten aus:

Heutiger Styl:

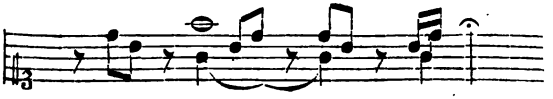


Harpeggio.

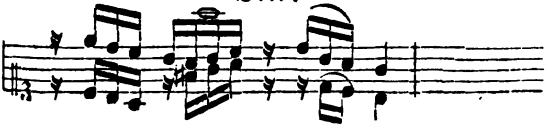
Oder:



Nach Burtehude.



Oder:



Georg Bach, Capellmeiſter in England, und wegen ſeines langen Aufenthaltes daſelbſt nur der engliſche Bach genannt, ein Sohn des unſterblichen Sebaſtian Bach's.

So viel Geſchmeidigkeit des Geiſtes, ſo viel Accommodation in den Genius des Seculums, ſo viel Unterjochung der tiefen Theorie unter die flüchtige Melodik der Zeit, — hat wohl noch niemand wie dieſer Bach gehabt. Er ſcheint ſich ordentlich den Plan vorgeſetzt zu haben, ſeinem Bruder in Hamburg zu beweiſen, man könne groß ſeyn, und ſich doch nach dem geringfügigen Geiſte des Volks bequemen. Der Erfolg bewies, daß dieſer Bach Unrecht hatte: denn ſein Geiſt litt unter den Feſſeln der Accomodation. Die hohe Theorie, die er aus den Rippen ſeines großen Vater anzog, umgab er mit dem Silberflor des modernen Geſchmacks; — eine Rieſin in Filett gehüllt! — — Lange bewunderte ihn Italien, bis er endlich als Capellmeiſter nach London berufen wurde. Er war Meiſter in allen muſikaliſchen Stylen. Buchſtäblich war es wahr, was ein engliſcher Dichter von ihm ſang: »Bach ſtand auf des Olympos Gipfel.

Und Polihymnia kam ihm entgegen.
»Sie breitete die Silberarme
»Um ihn, und ſprach:
»Ganz biſt du mein!«

Seine Kirchenſtücke haben viel Gründlichkeit, nur eine gewiſſe weltliche Miene, die den Geruch der Verweſung ankündigt. Seine Opern, die er in England, Italien und Deutſchland ſetzte, verrathen alle den Herrſchergeiſt im Gebiete der Ton-

kunſt. — Dieſer Bach konnte ſeyn was er wollte, und man verglich ihn mit Recht dem Proteus der Fabel. Jetzt ſprudelte er als Waſſer, jetzt loderte er als Feuer. Mitten unter den Leichtfertigkeiten des Modegeſchmacks ſchimmert immer der Rieſengeiſt ſeines Vaters durch. — So kam der verlorne Sohn mit zerriſſenem Gewande nach Haus. Der Vater fiel ihm um den Hals, und ſchluchzte: »Biſt doch mein Sohn!«

Sein Bruder in Hamburg ſchrieb ihm öfters: »Werde kein Kind!« Er aber antwortete immer: »Ich muß ſtammeln, damit mich die Kinder verſtehen.«

Daß aber dieſer außerordentliche Mann auch im tiefſinnigen Style ſeines Bruders und Vaters in Hamburg arbeiten konnte, beweiſen verſchiedene Claviersonaten, die er zu London herausgab. Sonderlich iſt eine Sonate von ihm aus dem F Mol bekannt, die mit den gründlichſten und beſten Stücken dieſer Art wetteifert.

Bach hat ſich in allen Arten des muſikaliſchen Styls faſt mit gleichem Glücke gezeigt. Er arbeitete für die Kirche, fürs Theater, für die Kammer. Er verfertigte tragiſche und komiſche Opern, ernſthafte und ſcherzhafte Ballete. Natürlicher Fluß der Gedanken, liebliche Melodien, reiche Inſtrumentenkenntniß, überraſchende Ausweichungen, herrliche Bearbeitung des Duetts, feſtliche Chöre, und meiſterhafter Recitativſtyl charakteriſiren ſeine ernſten Opern. Er ſchrieb deren ſehr viele in Italien, England und Deutſchland; und noch heute werden ſie mit dem entſchiedenſten Beifall aufgeführt. Jomelliſches Feuer und den harmoniſchen Tiefſinn ſeines Bruders in Ham-

Darmstadt.

Dieser Hof verdient wegen seiner ganz vortrefflich eingerichteten Kriegsmusik bemerkt zu werden. So wird in der Welt kein Marsch executirt, wie hier. Die blasenden Instrumente sind alle herrlich besetzt. Der Geist der Märsche ist groß und kriegerisch; und der Vortrag Wurf auf Wurf. Die Trommel ist hier, musikalisch betrachtet, auf ihren höchsten Gipfel getrieben worden: vom Flistern des Pianissimo bis zum Donnersturm des Fortissimo — das Wogen und Fluthen der Töne; das Sieden und Kochen unter der Faust des Meisters; das Hinschmachten zum Nichts, — das Aufstreben zum All' — hört man hier Tambours ausdrücken.

Enterlin ist der Capellmeister dieses Orchesters; gebürtig aus Nürnberg, Sohn eines weiland sehr berühmten Fagotisten, der, weil er das Unglück hatte, beim Trunk einen seiner Kameraden zu erstechen, sich selbst entleibt hat. — Enterlin spielt die Violine nach einer ganz besondern Manier. Er weiß Töne und Wendungen darauf hervorzubringen, die noch keinen Namen haben. Indessen neigt er sich mehr auf das Spaßhafte,

Satze, da er von Natur zur Schwere geneigt war — all dieß rührte von seiner allzu großen Liebe für das weibliche Geschlecht her. Er war der Liebling der englischen Damen. — Seine Symphonien sind groß und prächtig; dieser Schreibart vollkommen angemessen und für Privatconcerte weit schicklicher, als die Jomelliſchen.

Bach war einer der fleißigsten Tonsetzer, die jemals gelebt haben. Seine Stücke belaufen sich auf eine kaum glaubliche Zahl, worin der Vortrag ungemein abwechselnd ist. Da Bach nur höchst selten seinem eigenen Geschmack folgte, da gleichsam immer ein anderer schrieb, als er selbst; so haben nur wenige seiner Stücke Ichheit und Originalität. Er selbst war deßhalb mit seinen Stücken nie zufrieden, und wenn er lange auf dem Flügel gespielt hatte, so pflegte er immer mit einer tiefsinnigen Phantasie zu schließen, und am Ende zu sagen: »So würde Bach spielen, wenn er dürfte!« Dieser große Mann starb 1782 als erster Capellmeister in London — vielleicht noch vor der vollen Auszeitigung seines Geistes — denn er hatte kaum vierzig Jahre erreicht. Ganz England beklagte ihn, und sein Vaterland schickte sehnende Seufzer seinem großen Geiste nach.

Bachhelbel, ein großer Organist in Nürnberg, Meister im echten Orgelgeschmacke. Er setzte riesenmäßige Stücke für die Orgel, mit zwei bis drei Manualen, die er nebst dem Pedal sämmtlich in volle Bewegung brachte. Sein Styl ist alt, aber massiv und voll Tiefsinn. Seine Stärke im Pedal war ausnehmend. Den gebundenen Styl oder das Ligato verstand er im hohen Grade. Die

Fugen bearbeitete Bachhelbel ſchwer, und mit kerndeutſcher Kraft. Er ſpielte den Choral ſimpel und variert mit vieler Stärke.

Hierher gehört die Anmerkung, daß Nürnberg unter die erſten deutſchen Städte gehört, die ſich um vaterländiſche Muſik verdient gemacht haben. In dieſer Stadt gibt es von alten Zeiten her herrliche Anſtalten, die das muſikaliſche Talent wecken und belohnen. Sie unterhält einen eigenen Capellmeiſter und gegen dreißig Stadtmuſikanten, worunter oft Leute waren, die Aufſehen in der Welt erregten. Der Singchor iſt ſehr gut beſetzt, und ſelbſt unter den gemeinen Leuten herrſcht ſo viel natürlicher Geſchmack in der Tonkunſt, daß der fühlende Fremde mit ſtiller Bewunderung dabei weilt. An Sonn- und Feiertagen hallen alle Straßen dieſer Stadt von Geſängen wieder. Nirgends gibt es ſo viele Hausorgeln, wie zu Nürnberg, weil der Hausgottesdienſt nirgends ſo daheim iſt. — Dieſer muſikaliſche Geſchmack dauert bereits ſeit Jahrhunderten. Jede Kirche hat einen beſoldeten Organiſten, und einen Cantor. Die reichen Stiftungen dieſer Stadt unterhalten die Chorſchüler, aus denen bisweilen große Meiſter hervorgetreten ſind. — Mit dankbarer Freude erinnert ſich der Verfaſſer, daß er dieſer Anſtalt ſeine muſikaliſchen Kenntniſſe zu verdanken hat.

Das größte Verdienſt hat ſich dieſe ehrwürdige Stadt dadurch erworben, daß ſie Künſtler nährte, die nicht nur die trefflichſten Inſtrumente verfertigten, ſondern auch neue erfanden. Die erſten vorzüglichen Flügel wurden hier gemacht von dem unvergeßlichen Glis. Die Erfindung des Pedals hat man Nürnberg zu danken.

Steiner, der erste Geigenmacher der Welt, ist ein Nürnberger; und noch jetzt sind die nürnberger Geigen unter die ersten und besten zu rechnen. In der Verfertigung blasender Instrumente ist diese Stadt noch von keiner übertroffen worden. Die Tenner'schen Flöten sind weltberühmt. Die dort verfertigten Trompeten, Posaunen, Zinken, Clarinets und Fagots haben Dauer und schneidenden Ton. Sonderlich verfertigte man ehemals zu Nürnberg Orgeln, die für ganz Europa Muster waren. In der Sebalder-, Lorenzer-, Frauen- und andern Kirchen stehen herrlich gebaute Orgeln, von dickem metallenen Tone, und vornehmlich im Pedal herrlich gearbeitet. Kurz, man kann Nürnberg mit Recht eine musikalische deutsche Stadt nennen.

Die großen Meister in der Tonkunst, welche diese Stadt hervorbrachte, sind folgende:

Fischer, einer der berühmtesten Geiger seiner Zeit. Seine Stärke bestand in ungewöhnlichen Passagen, die er in der möglichst kurzen Zeit rund und ohne Fehler vortrug. Sein Geist artete sehr ins Komische aus. Er wußte alle Vögel nachzuahmen, und zwar mit solcher Täuschung, daß man nicht wußte, ob eine Nachtigall gluckte, eine Lerche trillerte, ein Kanarienvogel schmetterte, eine Wachtel schlug, oder ein Heimchen zirpte. — Seine Compositionen wollen nicht viel sagen, weil es schwer hält, die Launen eines solchen Originalkopfes zu treffen.

Drexel, ein Schüler des großen Sebastian Bach's, und zwar einer seiner besten. Er spielte die Orgel mit vieler Gewalt, verstand besonders

die Regiſter ausnehmend, und ſetzte mit Geiſt für dieſes ſein Inſtrument. Sein Fugenſtyl war nicht tiefſinnig, ſondern leicht und verſtändlich. Er wählte zu ſeinen Fugen meiſt ein ſangbares Thema, und machte ſie dadurch anmuthig, eine Eigenſchaft, welche bekanntlich den meiſten Fugen fehlt. Den Contrapunkt verſtand er ſolid; nur lahmte ſeine Fauſt zu früh unterm Gewühl der Modulationen. Wir beſitzen noch viele Stücke von dieſem Meiſter, die voll Spuren eines trefflichen Kopfs ſind. Seine Motetten und Kirchenſtücke ſind für den gründlichen Muſiker vielleicht ſchätzbarer, als ein aus Herculanum gerettetes Gemälde: denn der ſtattliche Mann ſchrieb nur wenig, aber was er ſchrieb, trug großes Gepräge.

Löffelloth, der ſanfteſte Orgel- und Clavierſpieler, den man ſich denken kann. Sein ſchwermüthiger Charakter neigte ſein Herz zum Adagio, und dieß ſpielte er mit herzeindringender Gewalt. Er war Genie, und hielt ſich demnach an keine Schule. Begünſtigt vom Schickſal, konnte er ganz Europa durchreiſen und alles Große hören; aber er blieb doch Löffelloth. Sein Satz, wie ſeine Spielart, war ſo eigenthümlich, daß es unmöglich iſt, eine Beſchreibung davon zu machen. Ahnung des nahen Todes, Thränen, die auf einen Todtenkranz thauen, und zitterndes Vorgefühl künftiger Begnadigung ſpricht ſein Satz. Die Hectik raubte dieß ſeltene Genie der Welt im 26. Jahre ſeines Alters. Vor ſeinem Sterbebette ſtand ein Gliſiſches Clavicord. Wenig Minuten vor ſeinem Ende ſtreckte er die dürren Schenkel aus dem Bette, breitete die Hände über ſein Clavier aus, und

ſpielte: »Ach Gott und Herr, wie groß und ſchwer u. ſ. w. mit unausſprechlicher Anmuth. Von Thränen ſchimmernd ſank er auf ſein Lager — und ſtarb.

Dieſer Mann würde nicht nur alle nürnbergiſchen Tonkünſtler weit übertroffen haben, ſondern Epochenmacher geworden ſeyn, wenn es dem Schickſal gefallen hätte, ſein Leben zu friſten. — Zwei Tage nach ſeinem Tode erhielt er einen Ruf als Capellmeiſter nach Rußland; aber ſein höherer Ruf war in Himmel.

Agrell, Capellmeiſter dieſer Stadt, von Geburt ein Schwede. Ein wahrer Künſtler, aber kalter Natur: er ſpielte kalt, aber regelmäßig; er ſetzte kalt, aber regelmäßig. Steif war ſein Betragen, ſteif ſeine Spielart; allein von jeder Note, die er niederſchrieb, wußte er die ſtrengſte Rechenſchaft abzulegen. Er pflegte zu ſagen: »Die Muſik iſt eine verdeckte Arithmetik. »Wenn ich die Noten wegwiſche und nicht das Gerippe der feinſten Rechenkunſt ſehe, ſo iſt mein Satz falſch.« Seine Clavierſtücke üben die Fauſt ungemein; ſeine Motetten und Kirchenſtücke ſind äußerſt ſtreng nach der Natur der Stimmen eingerichtet. Wir beſitzen einen reichen Vorrath ſeiner Producte, die Kennern immer ſchätzbar bleiben müſſen, weil ſie ſich auf der Achſe der feinſten Theorie bewegen.

Gruber, ein herrlicher Violiniſt und jetziger Capellmeiſter in Nürnberg. Sein Satz iſt gründlich, feurig, nur zu kraus. Er gibt den Stimmen viel zu arbeiten, und ſetzt gemeiniglich Meiſter voraus. Sein Bogenſpiel iſt leicht und gewandt. Das Flagiolet weiß er ſo fein anzubringen, daß ihm hierin nur ein Friedel den Rang ablänft.

Sein Kirchenstyl gränzt sehr ans Erhabene, nur ist er überladen mit Verzierungen. — Der starke Spieler hat überhaupt den Fehler, daß er gerne brilliret und für sein Lieblingsinstrument zu schwer setzt. Fast möchte man behaupten, ein großer Componist sollte zwar alle Instrumente verstehen, aber keines als Meister spielen, weil er dieses aus Vorliebe, und zum Schaden anderer zu sehr in Handlung setzt.

Gräf, ein vortrefflicher Trompeter, aus den Ruinen Lissabons gerettet. Vielleicht hat noch niemand die Natur dieses Instruments so ganz erschöpft, wie Gräf. Ohne die Trompete wie Woeggel zu biegen, brachte er alles hervor, was nur Ohr und Herz erwarten konnte. Er führte eine silberne Trompete; und das Schmetternde, wie das unaussprechlich Reine, war ihm gleich geläufig. Seine Trompetenstücke gehören unter die ersten der Welt; werden aber immer seltner, weil er nur wenig setzte. Er starb als Opfer seiner Kunst mitten unter einem Concert, an einem Blutsturz, den ihm die übermäßige Anstrengung seiner Lungenflügel zuzog.

Bischof, als süßer Geiger, und Hummel, als gewaltiger Baßsänger, verdienen in dieser Geschichte nicht übergangen zu werden. Ueberhaupt ist Nürnberg reich an schönen Stimmen, und da es ein Bierland ist, so zeugt es mehr Baßsänger, als man in Weinländern zu hören gewohnt ist.

Der dasige musikalische Verlag und der treffliche Notenstich gibt dieser deutschen Stadt ein neues Verdienst um die Tonkunst; so wie sie sich denn überhaupt fast um alle Künste und Wissenschaften ein unsterbliches Verdienst erworben hat.

Augsburg.

Seitdem diese Stadt ein bischöflicher Sitz geworden, seitdem blühte sonderlich die Kirchenmusik daselbst — freilich unter den Schauern der Abwechslung, aber doch immer so, daß es den Bischöfen Ehre machte.

Augsburg war der dritte Ort, welcher den Kirchengesang einführte. Durch mehrere Jahrhunderte hindurch sind die Vespern und Chöre daselbst trefflich besetzt gewesen. Noch jetzt werden dort Stücke aus jenen ehrwürdigen grauen Zeiten aufgeführt, welche das Ohr und Herz des Kenners ganz füllen. Himmelerhebende Andacht flammt in diesen Chören, der Gesang ist meist enharmonisch; aber die Orgel, oder ein im Chor angebrachtes Rukpositiv gibt dem Gesang Mannigfaltigkeit und Fülle.

Die Reformation spaltete diese Stadt bekanntlich in zwei Theile, und brachte die sogenannte Parität hervor. Die Lutheraner führten, wie ihre übrigen Glaubensgenossen, den deutschen Kirchengesang ein, und zwar mit solchem Eifer, daß er mit den besten deutschen Städten verglichen werden kann. In der Barfüßerkirche hört man noch

heut zu Tage diesen Gesang in seiner ursprünglichen Lauterkeit. Ein gut besoldeter Musikdirector, unter welchem Cantoren und Stadtmusiker stehen, lenkt die Choral- und Figuralmusik der Protestanten. Zu diesen Directoren haben die Augsburger immer sehr tüchtige Männer gewählt.

Seyffert, gehört unstreitig unter die trefflichen Musiker unsers Jahrhunderts. Er bildete sich in der Schule des großen Hamburger Bach's und des Berliner Orchesters unter den Augen Graun's. Darauf begab er sich nach Venedig, erwarb sich daselbst durch seine weitgreifenden harmonischen Kenntnisse allgemeinen Beifall, und kam mit dieser gründlichen Bildung in sein Vaterland zurück, wo er als Musikdirektor im drei und dreißigsten Jahre seines Alters starb. Er war nicht nur einer der gründlichsten deutschen Clavierspieler: so daß ihn selbst Bach unter seine ersten Schüler zählte, sondern legte sich auch mit so glücklichem Erfolg auf die Composition, daß in der kurzen Zeit seines Lebens der Name Seyffert durch ganz Europa scholl.

Er war ganz zum Musiker geboren: wo er ging, da pfiff er und suchte Melodien; daher wurde er so außerordentlich melodienreich. Er schrieb viel, aber wiederholte sich nie, sondern blieb immer neu. Gründlichkeit und Anmuth vereinigte Seyffert in einem hohen Grade. Er war jedem Style gewachsen; denn er pflegte zu sagen: »Wer nicht alles kann, kann nichts.« Seine Meisterstücke sind:

1. Eine italiänische Oper, welche er in Venedig componirte, und die noch jetzt daselbst alle Jahre einmal aufgeführt wird. Das Sang-

mäßige dieſer Oper, die liebliche Inſtrumentenbegleitung, die Neuheit ihrer melodiſchen Gänge, die Richtigkeit der Harmonien und das Ueberraſchende der Modulationen haben ihr dieſen allgemeinen Beifall in Italien erworben. — Seyffert verrieth damals viel Neigung zum Komiſchen; das Tragiſche gewann jedoch nachher ein ſehr merkliches Uebergewicht in ſeinem muſikaliſchen Charakter.

2. Ein Paſſions-Oratorium, nach Krauſe's Poeſie. Dieß Oratorium wimmelt von Geniezügen. — Welch ein Einfall, wenn er den Judas verzweifeln und ſich zu Tode raſen läßt! Der Chor: Das Herze blutet mir, u. ſ. w. gehört unter die vortrefflichſten muſikaliſchen Chöre, die wir aufzuweiſen haben. Jede Theilnehmung des Hörers; jedes Steigen und Fallen des fluthenden Blutes; jedes zarte innige Gefühl der Andacht — iſt hier mit unbeſchreiblicher Kunſt und Einſicht bemerkt. Das Belauſchen der geheimſten Empfindungen iſt kaum irgend einem Muſiker beſſer gelungen, als ihm. Aus Begierde, neu zu ſeyn, fiel er indeß doch zuweilen ins Tändelnde. Er ließ zum Beiſpiel in dieſem Oratorium Chriſtum mit ſortinirten Trompeten zu Grabe begleiten: aber er wiſchte dieſen Flecken ſogleich weg, und verbeſſerte ihn mit einem ganz ins Gräberdunkel gemalten Chore. Die Stimmen ächzen und ſingen nicht mehr; die Inſtrumentenbegleitung iſt mit tiefem Verſtande bearbeitet. Nur verfällt er zuweilen in der Wahl ins Bizarre. So führte er Anfangs in einer gewiſſen Arie ſogar Triangel ein: kaum bemerkte er aber, daß es ins Lächerliche ging, ſo hob er den Uebelſtand.

burg ſucht man freilich in dieſen ſeinen Opern vergebens: aber Natur und Einfalt erſetzen dieſen Mangel deſto reichlicher. Das Zärtliche und Verliebte gelang ihm beſſer als das hohe Tragiſche.

Seine ſcherzhafte Muſe hat viel glückliche Einfälle: ſie iſt mehr witzig als launiſch, daher wurden ſeine komiſchen Opern in London nie lange goutirt. Seine Ballete in beiden Arten ſind vortrefflich und dollmetſchen den ganzen Sinn der Geberdenſprache.

Seinen Kirchenſtücken fehlt es nicht an Würde und Andacht. Er hat für Rom und Neapel einige Meſſen geſetzt, welche daſelbſt allgemeine Bewunderung erregten. Auch für London ſchrieb er einige Pſalmen in wahrem antiken Geſchmacke. Sein Te Deum laudamus iſt eines der ſchönſten, das wir in Europa beſitzen. Die Fugen und Chöre bearbeitete er mit großer Kunſt, ohne in Pedantismus zu fallen. — Seine Clavierconcerte, Sonaten, u. ſ. w. mit und ohne Begleitung, gehören noch immer unter die Lieblingsſtücke des Publikums. Bach ſpielte das Clavier ſelbſt als Meiſter, zwar nicht mit der magiſchen Kraft ſeines Vaters oder Bruders in Hamburg, aber doch ſo, daß ihn niemand in England übertraf. Weil er verliebter Complexion war, ſo ſtrebte er ſehr nach dem Beifall der Damen. — Dieſer Umſtand klärt Vieles von ſeinem muſikaliſchen Charakter auf. Seine Anſchmiegung an den Modegeſchmack, ſeine oft zu große Nachgiebigkeit, ſeine gefällige Condescendenz, da wo der Volksgeſchmack ſank; das ſeinem großen Geiſte ſo wenig paſſende Tändeln; die oft wäſſerige Leichtigkeit in ſeinem

Satze, da er von Natur zur Schwere geneigt war — all dieß rührte von seiner allzu großen Liebe für das weibliche Geschlecht her. Er war der Liebling der englischen Damen. — Seine Symphonien sind groß und prächtig; dieser Schreibart vollkommen angemessen und für Privatconcerte weit schicklicher, als die Jomellischen.

Bach war einer der fleißigsten Tonsetzer, die jemals gelebt haben. Seine Stücke belaufen sich auf eine kaum glaubliche Zahl, worin der Vortrag ungemein abwechselnd ist. Da Bach nur höchst selten seinem eigenen Geschmack folgte, da gleichsam immer ein anderer schrieb, als er selbst; so haben nur wenige seiner Stücke Ichheit und Originalität. Er selbst war deßhalb mit seinen Stücken nie zufrieden, und wenn er lange auf dem Flügel gespielt hatte, so pflegte er immer mit einer tiefsinnigen Phantasie zu schließen, und am Ende zu sagen: »So würde Bach spielen, wenn er dürfte!« Dieser große Mann starb 1782 als erster Capellmeister in London — vielleicht noch vor der vollen Auszeitigung seines Geistes — denn er hatte kaum vierzig Jahre erreicht. Ganz England beklagte ihn, und sein Vaterland schickte sehnende Seufzer seinem großen Geiste nach.

Bachhelbel, ein großer Organist in Nürnberg, Meister im echten Orgelgeschmacke. Er setzte riesenmäßige Stücke für die Orgel, mit zwei bis drei Manualen, die er nebst dem Pedal sämmtlich in volle Bewegung brachte. Sein Styl ist alt, aber massiv und voll Tiefsinn. Seine Stärke im Pedal war ausnehmend. Den gebundenen Styl oder das Ligato verstand er im hohen Grade. Die

Fugen bearbeitete Bachhelbel ſchwer, und mit kerndeutſcher Kraft. Er ſpielte den Choral ſimpel und variert mit vieler Stärke.

Hierher gehört die Anmerkung, daß Nürnberg unter die erſten deutſchen Städte gehört, die ſich um vaterländiſche Muſik verdient gemacht haben. In dieſer Stadt gibt es von alten Zeiten her herrliche Anſtalten, die das muſikaliſche Talent wecken und belohnen. Sie unterhält einen eigenen Capellmeiſter und gegen dreißig Stadtmuſikanten, worunter oft Leute waren, die Aufſehen in der Welt erregten. Der Singchor iſt ſehr gut beſetzt, und ſelbſt unter den gemeinen Leuten herrſcht ſo viel natürlicher Geſchmack in der Tonkunſt, daß der fühlende Fremde mit ſtiller Bewunderung dabei weilt. An Sonn- und Feiertagen hallen alle Straßen dieſer Stadt von Geſängen wieder. Nirgends gibt es ſo viele Hausorgeln, wie zu Nürnberg, weil der Hausgottesdienſt nirgends ſo daheim iſt. — Dieſer muſikaliſche Geſchmack dauert bereits ſeit Jahrhunderten. Jede Kirche hat einen beſoldeten Organiſten, und einen Cantor. Die reichen Stiftungen dieſer Stadt unterhalten die Chorſchüler, aus denen bisweilen große Meiſter hervorgetreten ſind. — Mit dankbarer Freude erinnert ſich der Verfaſſer, daß er dieſer Anſtalt ſeine muſikaliſchen Kenntniſſe zu verdanken hat.

Das größte Verdienſt hat ſich dieſe ehrwürdige Stadt dadurch erworben, daß ſie Künſtler nährte, die nicht nur die trefflichſten Inſtrumente verfertigten, ſondern auch neue erfanden. Die erſten vorzüglichen Flügel wurden hier gemacht von dem unvergeßlichen Glis. Die Erfindung des Pedals hat man Nürnberg zu danken.

Steiner, der erste Geigenmacher der Welt, ist ein Nürnberger; und noch jetzt sind die nürnberger Geigen unter die ersten und besten zu rechnen. In der Verfertigung blasender Instrumente ist diese Stadt noch von keiner übertroffen worden. Die Tenner'schen Flöten sind weltberühmt. Die dort verfertigten Trompeten, Posaunen, Zinken, Clarinets und Fagots haben Dauer und schneidenden Ton. Sonderlich verfertigte man ehemals zu Nürnberg Orgeln, die für ganz Europa Muster waren. In der Sebalder-, Lorenzer-, Frauen- und andern Kirchen stehen herrlich gebaute Orgeln, von dickem metallenen Tone, und vornehmlich im Pedal herrlich gearbeitet. Kurz, man kann Nürnberg mit Recht eine musikalische deutsche Stadt nennen.

Die großen Meister in der Tonkunst, welche diese Stadt hervorbrachte, sind folgende:

Fischer, einer der berühmtesten Geiger seiner Zeit. Seine Stärke bestand in ungewöhnlichen Passagen, die er in der möglichst kurzen Zeit rund und ohne Fehler vortrug. Sein Geist artete sehr ins Komische aus. Er wußte alle Vögel nachzuahmen, und zwar mit solcher Täuschung, daß man nicht wußte, ob eine Nachtigall gluckte, eine Lerche trillerte, ein Kanarienvogel schmetterte, eine Wachtel schlug, oder ein Heimchen zirpte. — Seine Compositionen wollen nicht viel sagen, weil es schwer hält, die Launen eines solchen Originalkopfes zu treffen.

Drexel, ein Schüler des großen Sebastian Bach's, und zwar einer seiner besten. Er spielte die Orgel mit vieler Gewalt, verstand besonders

die Regiſter ausnehmend, und ſetzte mit Geiſt für dieſes ſein Inſtrument. Sein Fugenſtyl war nicht tiefſinnig, ſondern leicht und verſtändlich. Er wählte zu ſeinen Fugen meiſt ein ſangbares Thema, und machte ſie dadurch anmuthig, eine Eigenſchaft, welche bekanntlich den meiſten Fugen fehlt. Den Contrapunkt verſtand er ſolid; nur lahmte ſeine Fauſt zu früh unterm Gewühl der Modulationen. Wir beſitzen noch viele Stücke von dieſem Meiſter, die voll Spuren eines trefflichen Kopfs ſind. Seine Motetten und Kirchenſtücke ſind für den gründlichen Muſiker vielleicht ſchätzbarer, als ein aus Herculanum gerettetes Gemälde: denn der ſtattliche Mann ſchrieb nur wenig, aber was er ſchrieb, trug großes Gepräge.

Löffelloth, der ſanfteſte Orgel- und Clavierſpieler, den man ſich denken kann. Sein ſchwermüthiger Charakter neigte ſein Herz zum Adagio, und dieß ſpielte er mit herzeindringender Gewalt. Er war Genie, und hielt ſich demnach an keine Schule. Begünſtigt vom Schickſal, konnte er ganz Europa durchreiſen und alles Große hören; aber er blieb doch Löffelloth. Sein Satz, wie ſeine Spielart, war ſo eigenthümlich, daß es unmöglich iſt, eine Beſchreibung davon zu machen. Ahnung des nahen Todes, Thränen, die auf einen Todtenkranz thauen, und zitterndes Vorgefühl künftiger Begnadigung ſpricht ſein Satz. Die Hectik raubte dieß ſeltene Genie der Welt im 26. Jahre ſeines Alters. Vor ſeinem Sterbebette ſtand ein Gliſſiſches Clavicord. Wenig Minuten vor ſeinem Ende ſtreckte er die dürren Schenkel aus dem Bette, breitete die Hände über ſein Clavier aus, und

ſpielte: »Ach Gott und Herr, wie groß und ſchwer u. ſ. w. mit unausſprechlicher Anmuth. Von Thränen ſchimmernd ſank er auf ſein Lager — und ſtarb.

Dieſer Mann würde nicht nur alle nürnbergiſchen Tonkünſtler weit übertroffen haben, ſondern Epochenmacher geworden ſeyn, wenn es dem Schickſal gefallen hätte, ſein Leben zu friſten. — Zwei Tage nach ſeinem Tode erhielt er einen Ruf als Capellmeiſter nach Rußland; aber ſein höherer Ruf war in Himmel.

Agrell, Capellmeiſter dieſer Stadt, von Geburt ein Schwede. Ein wahrer Künſtler, aber kalter Natur: er ſpielte kalt, aber regelmäßig; er ſetzte kalt, aber regelmäßig. Steif war ſein Betragen, ſteif ſeine Spielart; allein von jeder Note, die er niederſchrieb, wußte er die ſtrengſte Rechenſchaft abzulegen. Er pflegte zu ſagen: »Die Muſik iſt eine verdeckte Arithmetik. »Wenn ich die Noten wegwiſche und nicht das Gerippe der feinſten Rechenkunſt ſehe, ſo iſt mein Satz falſch.« Seine Clavierſtücke üben die Fauſt ungemein; ſeine Motetten und Kirchenſtücke ſind äußerſt ſtreng nach der Natur der Stimmen eingerichtet. Wir beſitzen einen reichen Vorrath ſeiner Producte, die Kennern immer ſchätzbar bleiben müſſen, weil ſie ſich auf der Achſe der feinſten Theorie bewegen.

Gruber, ein herrlicher Violiniſt und jetziger Capellmeiſter in Nürnberg. Sein Satz iſt gründlich, feurig, nur zu kraus. Er gibt den Stimmen viel zu arbeiten, und ſetzt gemeiniglich Meiſter voraus. Sein Bogenſpiel iſt leicht und gewandt. Das Flagiolet weiß er ſo fein anzubringen, daß ihm hierin nur ein Friedel den Rang ablänft.

Sein Kirchenstyl gränzt sehr ans Erhabene, nur ist er überladen mit Verzierungen. — Der starke Spieler hat überhaupt den Fehler, daß er gerne brilliret und für sein Lieblingsinstrument zu schwer setzt. Fast möchte man behaupten, ein großer Componist sollte zwar alle Instrumente verstehen, aber keines als Meister spielen, weil er dieses aus Vorliebe, und zum Schaden anderer zu sehr in Handlung setzt.

Gräf, ein vortrefflicher Trompeter, aus den Ruinen Lissabons gerettet. Vielleicht hat noch niemand die Natur dieses Instruments so ganz erschöpft, wie Gräf. Ohne die Trompete wie Woeggel zu biegen, brachte er alles hervor, was nur Ohr und Herz erwarten konnte. Er führte eine silberne Trompete; und das Schmetternde, wie das unaussprechlich Reine, war ihm gleich geläufig. Seine Trompetenstücke gehören unter die ersten der Welt; werden aber immer seltner, weil er nur wenig setzte. Er starb als Opfer seiner Kunst mitten unter einem Concert, an einem Blutsturz, den ihm die übermäßige Anstrengung seiner Lungenflügel zuzog.

Bischof, als süßer Geiger, und Hummel, als gewaltiger Baßsänger, verdienen in dieser Geschichte nicht übergangen zu werden. Ueberhaupt ist Nürnberg reich an schönen Stimmen, und da es ein Bierland ist, so zeugt es mehr Baßsänger, als man in Weinländern zu hören gewohnt ist.

Der dasige musikalische Verlag und der treffliche Notenstich gibt dieser deutschen Stadt ein neues Verdienst um die Tonkunst; so wie sie sich denn überhaupt fast um alle Künste und Wissenschaften ein unsterbliches Verdienst erworben hat.

kunſt. — Dieſer Bach konnte ſeyn was er wollte, und man verglich ihn mit Recht dem Proteus der Fabel. Jetzt ſprudelte er als Waſſer, jetzt loderte er als Feuer. Mitten unter den Leichtfertigkeiten des Modegeſchmacks ſchimmert immer der Rieſengeiſt ſeines Vaters durch. — So kam der verlorne Sohn mit zerriſſenem Gewande nach Haus. Der Vater fiel ihm um den Hals, und ſchluchzte: »Biſt doch mein Sohn!«

Sein Bruder in Hamburg ſchrieb ihm öfters: »Werde kein Kind!« Er aber antwortete immer: »Ich muß ſtammeln, damit mich die Kinder verſtehen.«

Daß aber dieſer außerordentliche Mann auch im tiefſinnigen Style ſeines Bruders und Vaters in Hamburg arbeiten konnte, beweiſen verſchiedene Claviersonaten, die er zu London herausgab. Sonderlich iſt eine Sonate von ihm aus dem F Mol bekannt, die mit den gründlichſten und beſten Stücken dieſer Art wetteifert.

Bach hat ſich in allen Arten des muſikaliſchen Styls faſt mit gleichem Glücke gezeigt. Er arbeitete für die Kirche, fürs Theater, für die Kammer. Er verfertigte tragiſche und komiſche Opern, ernſthafte und ſcherzhafte Ballete. Natürlicher Fluß der Gedanken, liebliche Melodien, reiche Inſtrumentenkenntniß, überraſchende Ausweichungen, herrliche Bearbeitung des Duetts, feſtliche Chöre, und meiſterhafter Recitativſtyl charakteriſiren ſeine ernſten Opern. Er ſchrieb deren ſehr viele in Italien, England und Deutſchland; und noch heute werden ſie mit dem entſchiedenſten Beifall aufgeführt. Jomelliſches Feuer und den harmoniſchen Tiefſinn ſeines Bruders in Ham-

heut zu Tage dieſen Geſang in ſeiner urſprünglichen Lauterkeit. Ein gut beſoldeter Muſikdirector, unter welchem Cantoren und Stadtmuſiker ſtehen, lenkt die Choral- und Figuralmuſik der Proteſtanten. Zu dieſen Directoren haben die Augsburger immer ſehr tüchtige Männer gewählt.

Seyffert, gehört unſtreitig unter die trefflichen Muſiker unſers Jahrhunderts. Er bildete ſich in der Schule des großen Hamburger Bach's und des Berliner Orcheſters unter den Augen Graun's. Darauf begab er ſich nach Venedig, erwarb ſich daſelbſt durch ſeine weitgreifenden harmoniſchen Kenntniſſe allgemeinen Beifall, und kam mit dieſer gründlichen Bildung in ſein Vaterland zurück, wo er als Muſikdirektor im drei und dreißigſten Jahre ſeines Alters ſtarb. Er war nicht nur einer der gründlichſten deutſchen Clavierſpieler: ſo daß ihn ſelbſt Bach unter ſeine erſten Schüler zählte, ſondern legte ſich auch mit ſo glücklichem Erfolg auf die Compoſition, daß in der kurzen Zeit ſeines Lebens der Name Seyffert durch ganz Europa ſcholl.

Er war ganz zum Muſiker geboren: wo er ging, da pfiff er und ſuchte Melodien; daher wurde er ſo außerordentlich melodienreich. Er ſchrieb viel, aber wiederholte ſich nie, ſondern blieb immer neu. Gründlichkeit und Anmuth vereinigte Seyffert in einem hohen Grade. Er war jedem Style gewachſen; denn er pflegte zu ſagen: »Wer nicht alles kann, kann nichts.« Seine Meiſterſtücke ſind:

1. Eine italiäniſche Oper, welche er in Venedig componirte, und die noch jetzt daſelbſt alle Jahre einmal aufgeführt wird. Das Sang-

mäßige dieſer Oper, die liebliche Inſtrumentenbegleitung, die Neuheit ihrer melodiſchen Gänge, die Richtigkeit der Harmonien und das Ueberraſchende der Modulationen haben ihr dieſen allgemeinen Beifall in Italien erworben. — Seyffert verrieth damals viel Neigung zum Komiſchen; das Tragiſche gewann jedoch nachher ein ſehr merkliches Uebergewicht in ſeinem muſikaliſchen Charakter.

2. Ein Paſſions-Oratorium, nach Krauſe's Poeſie. Dieß Oratorium wimmelt von Geniezügen. — Welch ein Einfall, wenn er den Judas verzweifeln und ſich zu Tode raſen läßt! Der Chor: Das Herze blutet mir, u. ſ. w. gehört unter die vortrefflichſten muſikaliſchen Chöre, die wir aufzuweiſen haben. Jede Theilnehmung des Hörers; jedes Steigen und Fallen des fluthenden Blutes; jedes zarte innige Gefühl der Andacht — iſt hier mit unbeſchreiblicher Kunſt und Einſicht bemerkt. Das Belauſchen der geheimſten Empfindungen iſt kaum irgend einem Muſiker beſſer gelungen, als ihm. Aus Begierde, neu zu ſeyn, fiel er indeß doch zuweilen ins Tändelnde. Er ließ zum Beiſpiel in dieſem Oratorium Chriſtum mit ſortinirten Trompeten zu Grabe begleiten: aber er wiſchte dieſen Flecken ſogleich weg, und verbeſſerte ihn mit einem ganz ins Gräberdunkel gemalten Chore. Die Stimmen ächzen und ſingen nicht mehr; die Inſtrumentenbegleitung iſt mit tiefem Verſtande bearbeitet. Nur verfällt er zuweilen in der Wahl ins Bizarre. So führte er Anfangs in einer gewiſſen Arie ſogar Triangel ein: kaum bemerkte er aber, daß es ins Lächerliche ging, ſo hob er den Uebelſtand.

3. Ramler's Ino. Dieſes poetiſche Meiſterſtück hat Seyffert unter allen Tonkünſtlern unſtreitig am beſten getroffen. Die goldene Schale der Kritik, die den Dichter und Muſiker abwägen wollte, würde gewiß hier im Gleichgewicht ſchweben. Er verſtand ſeinen Dichter ſo ganz, als man ihn nur verſtehen kann. Ramler ſelbſt, und noch mehr der große Bach, ſetzten dieſes Stück unter die erſten Produkte der Muſik. Wie unübertrefflich iſt ihm nicht der Sturz der Ino ins Meer gelungen! wie göttlich die erſten Empfindungen ihrer Götterſchaft! — wie einfach iſt alles und wie groß alles! Die Deklamationen und Recitative haben nichts über ſich; und ſeine Bäſſe ſind ſo vortrefflich beziffert, daß der junge Tonkünſtler darnach zeichnen ſollte, wie der Maler nach Antiken zeichnet. Sein Geſang hat eine Schönheit, für die wir in unſrer Sprache noch kein Wort haben. Herzlichkeit iſt wohl der Hauptcharakter; aber noch verſchönert ſeine Melodien eine gewiſſe Glorie, die unter jeder Beſchreibung verliert. Hätte Seyffert über ein großes Orcheſter zu gebieten gehabt, ſo würde er ganz gewiß Epoche in der Tonkunſt gemacht haben. Er ſchlug Heere mit Bataillons; was würde er erſt mit Heeren ſelbſt gewirkt haben? — So ſchielend der Blick iſt, den in Augsburg die Katholiken auf die Proteſtanten werfen; ſo lockte ihnen doch dieſer Seyffert Ehrfurcht und Bewunderung ab. Sie geſtanden einmüthig, daß er unter ihnen ſeines Gleichen nicht hätte, und bezahlten

4. die Meſſen, ſo er ihnen ſetzte, mit ſchwerem Gelde. Dieſe Meſſen ſind im großen tiefſinnigen Style geſchrieben; nur hier und da haben

sie aus Gefälligkeit für seine Zeitgenossen eine Modemasche.

5. Die Clavierstücke dieses Meisters gehören unter die ersten dieser Art. Sie sind mit großem Verständniß des Instruments, voll Arbeit für beide Fäuste, reich an neuen Modulationen, und in den lieblichsten Melodien geschrieben. Schade, daß seine Clavierstücke noch nicht alle gedruckt sind! Er selbst spielte in Bachischer Manier, und war einer der ersten Claviervirtuosen seiner Zeit.

6. Seine Symphonien empfehlen sich durch Neuheit und Harmoniefülle vor tausend andern. Man hat eine Symphonie von ihm, unter dem Namen: »Reiß Teufel, reiß bekannt, die als Symphonie betrachtet, schwerlich ihres Gleichen in der Welt hat. Wenn man den Doktor Faust aufführte, so würde sie in dem Augenblicke, da ihn der Teufel holt, eine schreckliche Wirkung thun.

Kurz, Seyffert gehört nach dem allgemeinen Zeugniß, unter die Häupter der deutschen Tonkunst: nur war sein Gebiet für seinen großen Geist viel zu eingeschränkt.

Cursini. Ein trefflicher Kopf, der erste Componist unter den Katholiken in Augsburg. Seine Messen werden noch heutiges Tages in dieser Stadt, zu Neapel, und anderwärts mit hinreißendem Beifalle aufgeführt. Pater Martini setzt sie unter die ersten der Welt. Der vortreffliche Charakter dieses edeln Mannes schimmert aus all seinen Sätzen hervor: Wärme des Herzens, Liebe für Gott und seinen Sohn athmen seine Gesänge. Den Psalmenflug eines Seyfferts erreicht er bei weitem nicht; aber seine demüthige Herzenssprache,

ſein ſanft ſchwärmendes Religionsgefühl, ſeine ruhigen Harmonien, die klar wie der Piſon über Goldſand hinrieſeln, machen ſeine Kirchenmuſiken allen empfindſamen Seelen äußerſt ſchätzbar. Die klagende Gottesmutter unter dem Kreuze zu zeichnen, das zuckende Leben ihres Herzens unterm Schwertſtoß auszudrücken, das Hinſchmachten der frommen Seele in dem Himmel; die Ruhe der Todten, die in dem Herrn ſterben: alle dieſe Empfindungen liegen im Kreiſe ſeines Genies. Mit einem Wort, er gehört in die Claſſe der rührendſten Componiſten, die jemals gelebt haben.

Dümmler, ein muſikaliſcher Luftpaſſagier, der aber wahres Talent für Compoſition beſitzt. Er ſpielt die Orgel und das Clavier mit Geſchmack, und hat einige Meſſen und Hauptſtücke von Bedeutung geſetzt, welche den Kopf verrathen. Allein er ſpinnt ſich in reichsſtädtiſche Behaglichkeit ein und iſt todt für die Welt. Er kann ſeyn, was er will; aber will nicht ſeyn, was er kann.

Stain, ein vorzüglicher muſikaliſcher Kopf, mechaniſch und pſychologiſch betrachtet. Sein Geſchmack iſt vortrefflich. Er ſpielt ſelbſt nach Bedürfniß nicht übel, und kennt alles Große, beſonders was das Clavier- und Orgelſpiel betrifft: als Mechaniker aber hat er ſchwerlich ſeines Gleichen in Europa. Seine Orgeln, Flügel, Fortepiano's und Clavikorde ſind die beſten, die man kennt. Stärke mit Zartheit, Tiefſinn mit Hoheit, Dauer mit Schönheit gepaart, — dieſen Stempel drückt er allen ſeinen Inſtrumenten auf. Dieß iſt jedoch noch das Wenigſte. Stain iſt auch der Erfinder des göttlichen Inſtruments Melo-

dika. Dadurch ſetzte er den Künſtler in den Stand, das Schweben der Töne, das Mezzotinto, oder vielmehr das Steigen und Sinken jedes Tons, äußerſt genau auszudrücken. Wenn das Geheimniß dieſes herrlichen Inſtruments einmal allgemein iſt, ſo wird der Clavierſpieler dicht an den Sänger gränzen, und wie Orpheus die Bäume tanzen machen.

Frankfurt.

Dieſe Stadt hat ſich nie durch große muſikaliſche Anſtalten ausgezeichnet, und kaum einige muſikaliſche Köpfe von Bedeutung hervorgebracht. Zwar ſind daſelbſt gute Orgeln und wohleingerichtete Kirchenmuſiken; allein weder Organiſten von Genie, noch ſonſt hervorragende Muſiker im Chor. Doch alle dieſe Gebrechen erſetzen die vortrefflichen Concerte, welche dort häufig im ſogenannten rothen Hauſe veranſtaltet werden. Es gibt wenig große Meiſter, die ſich nicht nach und nach daſelbſt hören ließen; und, außer Hamburg, ſind keine Privatconcerte einträglicher, als die Frankfurter. Lolli zog einmal aus einem einzigen Concerte 3000 fl. Nicht bloß die Liebhaberei der Stadt, ſondern der große Zuſammenfluß von Fremden, beſonders zur Meßzeit, macht dieſe Concerte ſo einträglich, und lockt die größten Meiſter dahin: hierdurch iſt der Muſikgeſchmack der Stadt ungemein gebildet worden. Nirgends iſt die muſikaliſche Erziehung ſo allgemein, wie hier; ſelbſt Bürger von mittlerem Stande laſſen ihre Kinder faſt durchgängig im Sang und Spiel unterrichten. Nur iſt der daſige Geſchmack jetzt etwas weichlich

geworden. Das Große, Tiefe und Hohe wird dort nicht so goutirt, als das Sanfte, Modische, Komische, Tändelnde: eine traurige Folge des langen Aufenthalts der Franzosen in dieser deutschen Stadt.

Otto, ein mittelmäßiger Organist, und noch mittelmäßigerer Spieler.

Helferich, ein Modeclavierist. Er tändelt Blumen hin, die heute blühen und morgen verwelken.

Kayser, der beste musikalische Kopf, den Frankfurt hervorbrachte. Er hat sich expatrirt, und hält sich jetzt in Zürich auf. — Die Originalität seines Charakters drückt sich in allen seinen Compositionen, wie in seiner Spielart aus, seine Faust ist geflügelt und schimmernd, der Umriß seiner Passagen stark markirt; seine Manieren sind rund und schön, und sein Triller kräftig. Er hat viel für den Gesang und das Clavier gesetzt, und jedem Produkte den Stempel seines Originalgeistes eingeprägt. Sein Satz ist gründlich und männlich, voll Einfalt, und zur Größe aufstrebend. Gluck ist sein Mann: nur diesen scheint er sich zum Muster gesetzt zu haben, ohne sich darum seine Eigenthümlichkeit rauben zu lassen. Er hat verschiedene Lieder von Gellert, nebst einigen von Cramer und Klopstock, sehr schön für die Kirche, auch für Privatconcerte componirt. Auch etliche Lieder von seinem Busenfreund Goethe sind ihm trefflich gelungen. Und doch hat dieser Musiker wenig Sensation in Deutschland hervorgebracht. Es fehlt ihm an Grazie, an Gefälligkeit und an Leichtigkeit der Melodien. Sein Satz ist oft mürrisch und finster, als wenn er seinen Zeitgenossen

ſagen wollte: Ihr ſeyd Thoren, daß ihr mich nicht erwählt. Wir beſitzen von dieſem Manne auch manchen ſchönen Aufſatz über die Tonkunſt. Sein Styl iſt original, in ſtarken Empfindungen aufflammend, voll großer und richtiger Gedanken; nur zu einſeitig im Geſchmacke. — Er iſt auch kein übler Dichter; allein aus allen ſeinen Produkten ſchimmert ein Geiſt hervor, der Originalität affektiren will, nach neuen Einfällen haſcht und ſeinen Endzweck immer nur halb erreicht. Er lebt mit den erſten Köpfen Deutſchlands in Verbindung, und in dieſem Strahlenkreiſe kann es leicht ſeyn, daß er ſich größer träumt, als er wirklich iſt. — Als Gulliver von Brobdingnak nach Hauſe kam, bückte er ſich unter ſeiner Hausthür, weil er glaubte, er ſey unter den Rieſen um zwei Köpfe größer geworden.

Ulm.

Diese Stadt unterhält schon seit der Reformation mit ziemlichem Aufwand eine Stadtmusik, worunter sich oft gute Leute ausgezeichnet haben. Der Choralgesang ist daselbst sehr gut besetzt, und in der Figuralmusik herrscht ein solider Geschmack. Die Orgel im stolzen Münster, vielleicht der schönsten Kirche Deutschlands, hat drei Manual und sechszig Register: ihr Ton ist dick und durchbraust alle Tempelgewölbe. Zu Anfang dieses Jahrhunderts wurde diese Orgel von einem weit berühmten Organisten gespielt, Namens Schneider, dessen Nachkommen noch jetzt als sehr gute Musiker in Deutschland blühen. Seine Stücke sind mit ausnehmender Gründlichkeit gesetzt, und könnten noch heute auf jeder Orgel mit Beifall vorgetragen werden. Er selbst spielte stark, und war sonderlich Meister im Pedal. Sein Nachfolger Walter ist bereits oben in der sächsischen Schule geschildert worden. Auf ihn folgte der jetzige Organist Martin, der alles dem Studium, äußerst wenig aber der Natur zu danken hat.

Die Privatconcerte, welche zuweilen in Ulm angestellt werden, wollen nicht viel sagen:

denn ob man gleich oft sehr gute Stücke wählt, so verunglückt doch meistens die Ausführung. Die Nachkommen des eben erwähnten Schneider's nennen sich jetzt, vielleicht weil es vornehmer klingen soll, Sartorius, worunter ein sehr gründlicher Violinist ist, der sich in der Mannheimerschule bildete, und vor den größten Höfen und Städten Deutschlands mit Beifall hören ließ. Sein Strich ist gigantisch, und sein Ton schneidend und dick. Schade, daß er kein Trillo hat, sondern statt dessen nur Mordenten hintändelt. Der vortreffliche Kleinknecht, dessen Charakter oben unter dem Artikel Anspach gezeichnet worden, ist ebenfalls ein Ulmer: und Nißle, einer unsrer größten Waldhornisten, stammt aus der Ulmischen Stadt Geißlingen.

Charaktere berühmter Tonkünſtler.

Ehrenberg, Hofmuſikus in Deſſau. Wir haben ein paar Sammlungen Lieder von ihm, die er aus den beſten Dichtern gewählt und mit Geſchmack in Muſik geſetzt hat. Die ſchwermüthigen Stücke gelingen ihm ſonderlich gut, und niemand würde fähiger ſeyn, Höltys Geiſt in Muſik zu überſetzen, als dieſer Ehrenberg. — Grabgedanken, Todesahnungen, Geiſtererſcheinungen, mit einem Wort: Oſſians Manier in Muſik übergetragen, iſt ſein Charakter.

Friedel. Es ſind dieß zwei Brüder, die ſich beide als Geiger rühmlichſt ausgezeichnet. Sie haben Geſchwindigkeit und Schönheit des Vortrags: und ſpielen beſonders das Flagiolet mit ausnehmender Stärke. — Mehrere Violiniſten haben ſich nach dieſen Friedels gebildet, ſo daß ſie faſt eine Schule ſtifteten. Schade, daß dieſe trefflichen Köpfe ſo tief in Liederlichkeit verſanken, daß man ſie nicht mit Ehren in gute Geſellſchaft einführen konnte. Beide ſetzten ungemein ſchöne Stücke für die Vio-

line: ihre Compositionen sind voll Reiz, und so ganz für dieß Instrument gemacht.

Frick aus Durlach, jetziger Clavicymbalist beim Fürsten von Lichtenstein. Er spielt nicht nur das Clavier meisterhaft und gründlich, sondern hat auch die von Franklin erfundene Harmonika zur größern Vollkommenheit gebracht. Dieß tief rührende melancholische Instrument spielt er mit unvergleichlicher Zärtlichkeit, und vielleicht so gut, als es sich behandeln läßt. Seine Stücke für die Harmonika sind derzeit noch die einzigen; denn was Franklin dafür setzte, hat keinen musikalischen Werth. Franklin war mehr Mechaniker als Musiker; Frick aber beides.

Gluck. Ein von allen drei großen Schulen in Europa bewunderter Mann, der sich zum Rang eines musikalischen Epochenmachers aufschwang. Er setzte Anfangs simple Clavierstücke, die nur wenig Sensation machten: mit einmal aber wagte er sich an eine Oper, und ganz Italien staunte. Seine Alceste wurde zuerst in Florenz, dann zu Venedig und Neapel mit einem Beifalle aufgeführt, der an Manie gränzte. Immer gleiches, durch die ganze Oper fortloderndes Feuer, kühne und ungewöhnliche Sätze; dithyrambische Phantasieflüge, starke Modulationen, schöne, nur nicht immer richtige Harmonien, tiefes Verständniß der Blasinstrumente, die er weit häufiger und wirksamer als irgend ein Tonsetzer anzubringen weiß; dieß sind Glucks Charakterzüge in der ersten Periode seines Lebens. — Auf einmal warf er sein bisheriges System über den Haufen, und wälzte den großen Gedanken in seiner Seele: Die ganze Musik

zu reformiren. Er fand, daß die heutige Tonkunst mit vielen unnöthigen Verzierungen überladen sey: er wollte ihr also ihren Flitterstaat nehmen und sie wieder ins Gewand der Natur kleiden. Die Musik so sehr zu vereinfachen, als es irgend möglich ist — war der Hauptgedanke des neuen Gluckischen Systems. In diesem neuen Geschmacke schrieb er die berühmte Oper Iphigenie. — Noch nie hat eine Oper so viel Aufsehen erregt, als diese. Die Kunstrichter Frankreichs und Deutschlands lobten und tadelten sich heiser; und Lob und Tadel war übertrieben. Ganz Paris spaltete sich damals in zwei große Parteien: in die Gluckische und Picciniſche. Gluck's Oper wurde zwölfmal hinter einander mit unbeschreiblichem Beifall gegeben. Die Chöre gränzen ganz nahe an unsern Choral. Die Arien sind ohne alle Verzierung: ohne Coloraturen, ohne Fermen, und ohne Cadenzen: es ist gleichsam mehr Deklamation, als Musik. — Es macht den Franzosen viel Ehre, daß sie eine so simplificirte Musik in wenig Jahren achtzigmal hören konnten. Doch fragt sichs: Ist Gluck in seinem Systeme nicht zu weit gegangen? Hat er nicht Deklamation mit dem Arioso vermischt? nicht die Musik ihres nöthigen Schmuckes beraubt? — Polyhymnia soll nun freilich nicht im Flitterstaate einher stolziren; aber mutternackt soll sie auch nicht gehen. — Forkel in seiner musikaliſchen Bibliothek hat diesen für die Tonkunst äußerst wichtigen Streit mit Gründen und Gegengründen so stattlich beleuchtet, daß ich den Leser auf diese Recension der Gluckischen Iphigenie hinweise, nur mit der Warnung,

Forkeln als einen zu ängſtlichen Anhänger an die Berlinerſchule zu betrachten; denn dieſe Anhänglichkeit verleitet ihn, dem großen Gluck zu wenig Gerechtigkeit wiederfahren zu laſſen. — Gluck iſt unſtreitig einer der größten Muſiker, welche je die Welt hervorgebracht hat. Seine Ideen reichen alle ins Große, ins Weitumfaſſende. Klopſtock iſt ſo ganz der Dichter für ſeinen erhabenen Geiſt; ſeine Hermannsſchlacht iſt von Gluck ſo herrlich in Muſik geſetzt worden, daß die Deutſchen ſchwerlich ein erhabeneres Theaterſtück beſitzen, als dieß. Wer es Gluck ſelbſt ſpielen und ſingen hörte, gerieth in entzücktes Staunen.

Zugleich beſaß dieſer Meiſter ein ganz eigenes Geſchick, Sänger und Sängerinnen abzurichten. Seine Nichte würde jetzt die erſte Sängerin in Europa ſeyn, wenn ſie nicht ein Engel abgepflückt und auf ſeinen Armen in Himmel getragen hätte. — So groß der Geiſt Glucks im Tragiſchen iſt; ſo arbeitete er doch zuweilen auch mit Glück im komiſchen Style: nur hält ſeine Rieſenſeele nicht lange in der Harlekinsjacke aus. Dieſer ſeltene Mann hat auch verſchiedene Abhandlungen in franzöſiſcher, welſcher und deutſcher Sprache über die Tonkunſt geſchrieben, die von ſeinem Feuergeiſte und ſeiner tiefen muſikaliſchen Kenntniß zeugen. Mit dem hier Geſagten vergleiche man, was Riedel über den Charakter Gluck's geſchrieben hat.

Haydn. Ein Tonſetzer von großem Genie, der in den neueſten Zeiten nebſt Mozart Epoche gemacht hat. Er iſt Capellmeiſter beim Fürſten Eſterhazy, und ein Liebling von ganz Deutſchland. Seine Meſſen athmen hohen Geiſt, gründliche

Einsicht in die Gesetze der Tonkunst und Herzensfülle. Seine Symphonien sind mit Recht durch ganz Europa beliebt, denn sie sind im wahren Symphonienstyle gesetzt, leicht ausführbar, oft mit strömendem Feuer und ganz origineller Laune geschrieben. Durch seine Clavierstücke ist er endlich der Liebling aller Kenner geworden. Sie sind nicht nur gründlich und dem Instrument angemessen, sondern zeichnen sich vor allen durch die ungemeine Schönheit der melodischen Gänge aus. Seine Adagios, Largos, Andante, Cantabile, Rondos und Variationen scheint ihm Göttin Harmonia selbst eingegeben zu haben. So lehrreich für den Spieler und so angenehm und unterhaltend für den Hörer sind noch wenig Stücke in Deutschland gesetzt worden. Das Genie jauchzt ihm Beifall zu — und der mäßige Kopf schlingt mit Entzücken seine Töne (bis 1784.).

Himmelbauer. Ein solider und äußerst angenehmer Violoncellist, ohne allen Künstlerstolz; ein Mann von dem geradesten und liebenswürdigsten Herzen. So ruhig und zwanglos führt niemand seinen Bogen, wie dieser Meister. Er trägt die schwersten Passagen mit der äußersten Leichtigkeit vor, besonders ergießt sich sein Herz ins Cantabile. Sein süßer Ausdruck, seine lieblichen Fermen, und sonderlich seine große Stärke in den Mitteltinten sind von allen Kennern und Hörern bewundert worden. Er hat wenig für sein Instrument gesetzt, aber dieß Wenige hat desto mehr innern Werth. Er ist aus Wien, und hält sich jetzt in Bern auf.

Hofmann, ein schon etwas betagter Sympho-

niencomponiſt, vor zwanzig Jahren noch allgemein beliebt; heut zu Tage aber beinahe vergeſſen. Sein Geiſt verdient dieß Schickſal nicht: denn man findet in ſeinen Symphonien oft herrliche Sätze und große Gedanken; allein leider! tyranniſirt die Mode über keine Künſtler mehr, als über die Muſiker.

Hofmeiſter, einer der neueſten Tonſetzer, deſſen Galanterieſtücke wegen ihres modiſchen eleganten Gewandes viel Beifall erhielten. Seine Symphonien haben fließenden Geſang, und ſprühen manchen Funken echt muſikaliſchen Feuers. Doch ſcheint er zu wenig tiefes Studium zu haben, als daß er lange im Anſehen bleiben könnte.

Jarnovik, ein Böhme, und geraume Zeit der größte Geiger in Paris. Seine Geſchwindigkeit iſt unglaublich, ſein Strich frei und ſein Ton körnig. Er iſt ein gebornes Genie für die Violine, und wetteifert mit einem Lolli und Cramer. Er ſetzte vieles für ſein Inſtrument mit tiefer Einſicht und richtigem Geſchmacke: ganz Europa hat den Werth dieſes großen Muſikers anerkannt.

Körber, ein ſehr guter Waldhorniſt im Secundhorn. Er trägt fremde wie ſeine eigenen Stücke richtig und anmuthig vor. Sein Satz iſt eben nicht gründlich; aber doch im Geiſte ſeines Inſtruments.

Lang, ein überall beliebter und wirklich vortrefflicher Muſiker. In mehr als einem Fache zeigte er ſich mit Ruhm. Sonderlich werden ſeine Clavierſtücke durch ganz Deutſchland begierig geſucht, und mit immer wachſendem Beifalle da und dort vorgetragen. Seine Concerte und Sonaten ſind eben nicht außerordentlich ſchwer und

mit Tiefſinn gearbeitet: ſie zeichnen ſich aber doch durch ſchöne Melodien und durch glänzende Clavierpaſſagen aus. Zu bewundern iſt's, wie Lang ſo ſchöne Clavierſtücke ſetzen konnte, da er doch ſelbſt das Clavier nur mittelmäßig ſpielt.

Miſlimizek, ein Böhme, und ſehr berühmter Componiſt. Er hielt ſich meiſtentheils in Italien auf und ſetzte daſelbſt große Opern, welche zu Florenz, Turin und Genua viel Beifall erhielten. Sein Geſang iſt einfach und eindringend; ſeine Arien und Cavatinen ſind reich an neuen Motiven; ſeine Recitative gründlich und ſeine Chöre ſtark und himmelhebend. Er verſteht die Kunſt, die Inſtrumente ſo zu bearbeiten, daß ſie dem Geſang keinen Eintrag thun, in einem hohen Grade. Auch ſeine Kammerſtücke werden in allen europäiſchen Orcheſtern als Meiſterſtücke geſucht und executirt. — Dieſer vortreffliche Künſtler ſtarb 1722 zu Florenz im acht und dreißigſten Jahre ſeines Alters. Da er ſehr fleißig war, ſo beſitzt die Welt von ihm einen reichen Vorrath von Geiſtesprodukten.

Nopitſch, Muſikrector und Organiſt in der Reichsſtadt Nördlingen. — Ein Kopf von großer Erwartung. Er ſpielt die Orgel und das Clavier meiſterhaft und hat einen ſehr feurigen Vortrag. Seine Lieder und Clavierſtücke verrathen ein herrliches Talent für die Muſik. Sein Satz iſt nicht nur gründlich, ſondern auch neu, und hebt ſich durch glänzende Einfälle. Er modulirt kühn und glücklich, und verſteht den einfachen und doppelten Contrapunkt.

Reineck, ein ſehr ausgezeichneter muſikaliſcher

Kopf, aus Memmingen gebürtig. Er ſetzte zu Paris eine komiſche Oper, welche ſelbſt Rouſſeau abſchrieb und mit Beifall beehrte. Das Clarinet bläst er zum Entzücken ſchön. Auch verſteht er das Clavier ungemein gut, und hat die Natur des Menſchengeſangs genau belauſcht. Seine in zwei Bänden herausgegebenen Lieder gehören unter die ſchönſten, und ſchimmern ſonderlich auf den Clavierpulten des ſchönen Geſchlechts. Einfalt und Unſchuld iſt der Hauptcharakter ſeiner Lieder; nur ſelten entwiſcht ihm ein kleiner Muthwille. Seine Clavierſtücke hingegen ſind nur mittelmäßigen Spielern und Spielerinnen zu empfehlen.

Schobert, ein außerordentlicher feuriger Flügelſpieler. Er hat viele Jahre den Ton in Frankreich angegeben, und noch jetzt glänzen ſeine Concerte und Sonaten in den erſten muſikaliſchen Zirkeln zu Paris. Er verſtand die Natur des Flügels vollkommen, und beſaß im Allegro und Preſto eine ungewöhnliche Stärke. Nur das Adagio gelang ihm nicht, weil er das Clavicord nicht genug ſtudierte, und die Empfindung mit Läufern und überhäuften Verzierungen erdrückte. Er ſchwang ſich durch ſein außerordentliches Talent bis zur wichtigen Stelle eines Organiſten in Verſailles empor — und ſtarb, ehe er völlig ausgezeitiget war, an vergifteten Erdſchwämmen. Sein unermüdeter Fleiß hat uns eine Menge Stücke geliefert, worunter man aber eine Auswahl treffen muß; denn er ſetzte vieles für Schüler und Schülerinnen von mittelmäßigem Faſſungsvermögen. Ein trauriger Umſtand, der manchen großen Meiſter veranlaßt, weit unter ſeine Sphäre herabzuſinken!

— Was er für sich selbst setzte, war immer im besten Style geschrieben, und verrieth häufig Spuren einer Feuerseele.

Sein Bruder Schobert lebt noch jetzt als der erste Fagotist in Paris.

Spandauer, im Primhorn der erste Waldhornist unserer Zeit. Er bringt die zartesten und feinsten Töne auf seinem Instrumente heraus; nur scheinen die Töne öfters unter seinen Lippen zu zerflattern, so wie sich überhaupt das Horn in der äußersten Höhe nie gut ausnimmt. In einem flüchtigen Läufer kann es zwar die äußersten Töne bestreifen, aber nie lange auf ihnen weilen, ohne das gebildete Ohr zu kränken. Spandauer setzte sehr gut und der Natur gemäß für sein Instrument.

Spath, der Lehrmeister des großen Lolli. Hätte dieser Mann sich nicht allzu sehr dem cynischen Leben preis gegeben und das Herumziehen weniger geliebt; so würde er eine große Rolle unter uns gespielt haben. Sein Strich ist vortrefflich, kühn und einschneidend, und sein Vortrag, sonderlich im Adagio, voll Kraft und Schönheit. In seiner Jugend spielte er das Allegro rasch und geflügelt; bei mehrern Jahren aber wurden seine Arme steif. — Seine eigenen Sätze haben für unsere Zeit eine etwas altväterliche Miene, und werden mithin nicht sonderlich mehr gesucht.

Schwindel, ein beliebter und durch ganz Deutschland berühmter Violincomponist. Er setzt nicht schwer, aber desto anziehender für Dilettanten. Sein Vortrag ist fließend und sein Geist zur süßen Schwermuth gestimmt: daher wurde er ein Lieblingscomponist für die Secte der Empfindsamen.

Schönfeld, ein Sangcompositeur, der in den neuesten Zeiten Aufsehen zu machen anfängt. Er wählt Gedichte aus unsern besten Dichtern, und trifft ihren Sinn oft mit vielem Glücke: nur ist sein Geschmack zu hart, sein Colorit zu glühend, und der Ausdruck seiner Empfindungen oft zu erkünstelt. Seine Lieder findet man in verschiedenen musikalischen Sammlungen zerstreut.

Simon, ehemals ein berühmter Tonsetzer in Nördlingen. Er schrieb Vieles für die Orgel, das Clavier und die Kirche, und verstand den Satz gründlich. Jetzt altert er und liegt im Staube. — Eine große Erbschaft entriß ihn der Musik zu frühzeitig.

Taube, einer der ersten musikalischen Krittler! Er will alles herauszirkeln und nichts herausempfinden. Seine Zeitung und andere musikalische Schriften verrathen viel Einsicht in die Harmonik. Ihre pedantische Miene aber, und der Schulstaub, womit sie bedeckt sind, schwächten den Eindruck, den sie auf unser Vaterland machen sollten.

Vanhall ist unter den neuesten Tonsetzern unstreitig einer der edelsten und besten. Er hat den Satz gründlich studiert, besitzt eigene Manier, und einen Geschmack, der sich jedem Hörer empfiehlt. Da er solide Harmonie und liebliche Melodie mit so vieler Klugheit und Einsicht zu vermischen wußte, so ist's kein Wunder, daß er von Deutschen und Welschen gleich günstig aufgenommen wurde. Er hat vieles geschrieben, manches im Galanteriestyle; und immer folgte ihm der Beifall der Kunstverständigen. Er starb in der Raserei.

Esser, ein berühmter Violinist von ganz eigenem Ausdruck. Er spielt das Adagio und Allegro gleich stark, und besitzt verschiedene Kunstgriffe, wodurch er die Töne auf die einnehmendste Art modificirt. Lieblicher kann man nichts hören, als wenn er statt des Bogens mit einem Hölzchen die Saiten schlägt und damit seiner Geige die sanftesten Harmonien entlockt. Er componirt sehr schön für sein Instrument, und sein Satz hat ungemein viel Eigenheit. — Mit den Eigenschaften eines Virtuosen verbindet er auch alle Capricen desselben: nie rührt er seine Geige an, wenn er nicht die Schäferstunde des Genius fühlt; denn er behauptet, ein Virtuos, der nicht begeistert ist, sey bloßer Mechaniker. — Esser ist aus Zweibrücken gebürtig.

Freiherr von Dalberg, ein Liebhaber wie es wenige gibt, der es mit Meistern aufnimmt. Er spielt nicht nur das Clavier vortrefflich und besitzt sonderlich viel Stärke im extemporellen Phantasieren, sondern setzt auch gründlich und neu.

Seine Claviersonaten sind sehr schwer und voll Tiefsinn; und sein Gebet der Eva aus dem achten Gesang der Messiade, welches er mit musikalischer Deklamation herausgab, zeugt von seinem schönen Geiste. Klopstock ist sein Lieblingsdichter: daher setzte er vieles von ihm in Musik, und es gelang ihm meist vortrefflich.

Ditters, ein Schlesier und beliebter Symphoniencomponist. Er hat eine ganz eigenthümliche Manier, die nur zu oft ins Burleske und Niedrigkomische ausartet. Man muß oft mitten im Strome der Empfindungen laut auflachen,

ſo buntſcheckige Stellen miſcht er in ſeine Gemälde. Nicht leicht dürfte einem Componiſten die komiſche Oper beſſer gelingen als dieſem: denn das Lächerliche verſagt ihm nie.

Forkel, einer der größten Theoreten unſerer Zeit und vortrefflicher muſikaliſcher Schriftſteller. Seine muſikaliſche Bibliothek enthält Funken der treffendſten Bemerkungen; nur ſcheint ſeine Kritik öfters kalt und ſteif zu werden. Da er die Berlinerſchule als die erſte und herrſchende annimmt; ſo iſt er dadurch zu Unbilligkeiten gegen andere Schulen verleitet worden. Wir haben von ihm eine Geſchichte der Tonkunſt zu erwarten; und er wird gewiß unſere Erwartungen nicht täuſchen. Seine ſeltne muſikaliſche Gelehrſamkeit, die reichen Hülfsmittel, die er an der berühmten Göttinger Univerſitäts-Bibliothek hat, und ſein kräftiger deutſcher Styl machen ihn vor vielen andern Autoren am fähigſten zu einem ſo wichtigen Werke.

Forkel iſt zugleich einer unſerer beſten Clavierſpieler, ganz nach Bachs Schule gebildet: nur wollen ſeine Compoſitionen für Sang und Spiel nicht beſonders viel ſagen. Er hat zu wenig Feuer, ſein Geſang iſt nicht fließend genug, und ſeine Modulationen und Harmonien ſind oft ängſtlich geſucht.

Von Eſchſtruth, einer der angenehmſten Sangcomponiſten. Sein Geſang hat ſehr viel Adel, ſehr viel wahren Ausdruck, und ſeine Harmonieen ſind rein und männlich. Die verſchiedene Begleitung der Inſtrumente durch Verſetzung im doppelten Contrapunkte, bei einerlei Melodie in den Sing-

stimmen erhöht seine Gesänge ungemein. Seine Jugend und sein Enthusiasmus für die Tonkunst verspricht uns noch manches Produkt seines schönen Geistes.

Eckard, aus Augsburg gebürtig. Ein grosser Clavierist, der sich viele Jahre in Paris aufhielt, und sich Geld und Ansehen erwarb. Er spielt stark und außerordentlich schwer. In Variationen hat er seines Gleichen nicht, denn er weiß einen gegebenen Satz aus dem Stegreif, so oft man will, und in allen Tönen umzuändern. Seine Faust hat Glanz und Flug, und sein Fingersatz ist unverbesserlich. Seine Fermen und Cadenzen sind ganz neu, und niemand wird sie ihm sobald nachmachen.

Den doppelten Triller hat er ganz in seiner Gewalt. Sein Nervensystem ist stark, ohne dadurch etwas an der Reizbarkeit verloren zu haben. Hierdurch ist er in Stand gesetzt worden, mehrere Concerte und Sonaten hinter einander wegzuspielen, ohne daß seine Faust müde wird, oder gar lahm. — Dieser Umstand verdient um so mehr angeführt zu werden, je mehr Virtuosen es heut zu Tage gibt, die aus Schwäche der Nerven schon über dem ersten Concerte ermüden. — Ausschweifungen in der Wollust und Unmäßigkeit im Trinken, auch Zorn, Mangel an Bewegung, zu langer Schlaf, Kaffee, stark gewürzte Speisen, — haben dieß den Virtuosen so höchst nachtheilige Uebel hervorgebracht. Eckards Diät verwahrt ihn davor; daher wird er im sechzigsten Jahre gewiß noch mit jugendlicher Kraft spielen können, wenn andere ausschweifende Virtuosen schon

im dreißigsten und vierzigsten Jahre stechen. Eckard hat sehr viel für das Clavier gesetzt: Concerte, Fugen, Sonaten, mit und ohne Begleitung. Er versteht die Natur des Claviers vortrefflich: deßhalb verdienen seine Stücke die vorzüglichste Empfehlung. Die Sätze in seinen Concerten sind oft so zauberisch schwer, daß sie nur die geübteste Faust herausbringen kann. Eckard ist mit der linken Faust so stark, wie mit der rechten, darum gibt er in seinen Compositionen der linken oft zu viel Arbeit. Auch seine Melodien sind einnehmend, ohne daß sie das Berlockengeklingel der Mode nachäffen. Seine Modulationen und Harmonien sind freilich nicht so neu und tief, wie die Bachischen; aber doch gründlich und naturgemäß. Wider die Sitte seiner Zeitgenossen verstand auch Eckard die Kunst, eine Fuge meisterhaft zu bearbeiten *).

Eckard schreibt nicht mit dem Feuer eines Schoberts, ersetzt es aber durch tiefe Gründlichkeit. Rousseau, dieser tiefe musikalische Blicker, setzt einen Eckard den ersten Flügelspielern der Welt an die Seite. — Die Art, wie es Eckard zur Vollkommenheit brachte, verdient sehr bemerkt zu werden. Er wählte zuerst einen bekielten Flügel, um sich im simpeln Umriß zu üben und seine Faust stark zu machen: denn die Faust ermüdet viel früher auf einem Fortepiano, oder Clavicord. Nach mehrern Jahren spielte Eckard erst auf einem Fortepiano, und endlich auf dem Clavicord, um Fleisch,

*) Ich habe eine Fuge von ihm im Manuscript gesehen, die unter die besten und ersten Stücke dieser jetzt so verkannten Schreibart gehört.

Farbe und Leben in sein Gemälde zu bringen. Dadurch ist Eckard der große Mann geworden, den Frankreich und Deutschland in ihm bewunderten.

Dieser Meister ist zugleich der erste Miniaturmaler in Paris; übt aber diese für die Augen so gefährliche Kunst nur selten aus.

Riepel, ein berühmter musikalischer Pädagog und ein sehr gründlicher Kirchenscribent. Die Katholischen halten seine Messen in hohen Ehren, und seine in Folio herausgegebene Anweisung zum Satze hat sich unter den Tonsetzern zum klassischen Ansehen erhoben. Die Grundsätze darin sind unverbesserlich gut, und sein Vortrag ist leicht und deutlich, so wie auch die Beispiele mit Einsicht und Geschmack gewählt sind.

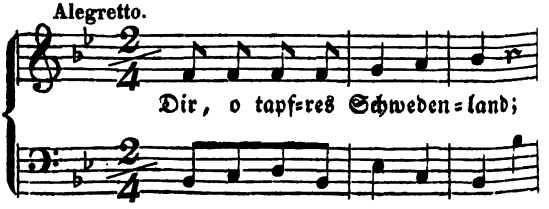
Aus dieſer ſkizzirten Geſchichte der deutſchen Muſik muß auch dem Nichtkenner der Gedanke einleuchten: daß muſikaliſcher Geiſt zu den Hauptzügen des deutſchen Charakters gehöre. So ſehr man uns Nachahmung vorwirft, und ſo wahr es iſt, daß ſich keine Seele mehr in alle Formen ſchmiegt, als die deutſche; ſo hat doch die große deutſche Muſikſchule ihre Eigenheit beibehalten. Dieſe Eigenheit beſteht: im tiefſten Studium der Harmonik, im naturgemäßen Gang der Töne oder der Modulation; und in einfacher, mit allen Herzen ſimpathiſirender Melodie. Deutſcher Geſang wird überall goutirt, wo es Menſchenohren gibt. Der Fuß des Wilden zuckt ſo gut, wenn er einen deutſchen Schleifer hört, als der Schenkel des biederen Schwaben. Im Tone des herzigen Volkslieds iſt Deutſchland noch von keinem Volke übertroffen worden; die größten welſchen Meiſter belauſchen oft unſere Handwerksburſche, um ihnen herzige Melodien abzuſtehlen. Die Natur ſelbſt ſcheint aus deutſchen Kehlen zu ſingen, und der philoſophiſche Geiſt unſerer Nation hat dieſer Natur eine Richtung gegeben, welche nothwendig jene große Schule bilden mußte. Welches Volk hat einen Kirchengeſang, wie wir? Welches Volk hat uns je in der Inſtrumental-Muſik übertroffen? Welches Volk hat ſo allgemein gute Stim-

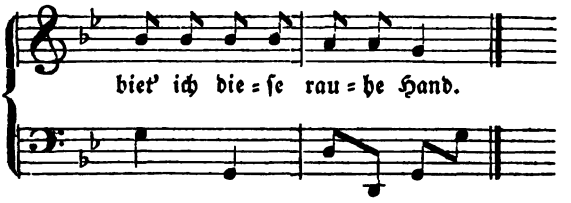
men aufzuweiſen, wie das unſrige? Welches Volk ſtimmt endlich in das einfältige Concert der Natur ſo richtig ein, wie das deutſche? — Ganz Europa hat unſern Werth anerkannt; alle europäiſche Orcheſter ſind mit deutſchen Capellmeiſtern beſetzt, und das Wort tedesco iſt längſt mit dem Worte Virtuos in Italien in eins zuſammengefloſſen.

Schweden und Dänemark.

Dieſe beiden nordiſchen Königreiche haben nie Epoche in der Tonkunſt gemacht: der Geſchmack anderer Nationen hat ſie in der Muſik geleitet. Beſonders iſt ihre enthuſiaſtiſche Neigung für die Deutſchen ſo ſichtbar, daß ſeit mehrern Jahrhunderten keine andern, als deutſche Kapellmeiſter in dieſen Reichen waren.

Schweden hat indeß doch einen Nationalgeſang; doch dieſer Nationalgeſang iſt ſo unbedeutend, diſſonirt ſo ſehr mit dem Stimmeiſen der Natur, daß es den Leſer langweilen würde, wenn ich ihm nur ein einziges ſchwediſches Beiſpiel vorlegte. Genug iſt es, wenn ich ſage, daß in einer Quart der ganze Umfang des ſchwediſchen Volksgeſangs liege; z. B.





Nach dieſem Zuſchnitt ſind faſt alle Urvolksmelodien der Schweden gemodelt. Da aber deutſcher Geiſt ſo gewaltig in dieſen Reichen athmet, ſo drangen auch unſre Volkslieder, unſre Tänze, Geſänge und Melodienformen bis zu den Dalekarls und norwegiſchen Bauern durch. Was ungefähr zu Anfang dieſes Jahrhunderts unter den Deutſchen muſikaliſche Mode war, das geht noch jetzt in den kalten Zonen dieſer Königreiche als Neuigkeit im Schwunge. Der deſſauiſche Marſch iſt noch 1776 durch ganz Schweden ein Favoritmarſch geweſen. So vortrefflich und einzig dieſer Marſch auch iſt, ſo wurde er doch unter den Deutſchen nach einem mehr als fünfzigjährigen Alter ſo agoniſirend, daß er nur noch in Bierzirkeln ſpukt. Aber in Schweden und Dänemark wird nicht bloß dieſer Marſch, ſondern auch andere deutſche Erſtücke noch immer als neue Waare ausgekramt.

Guſtav Adolph war der Erſte, der zu Stockholm die Figuralmuſik mit dem Chorale verband. Sein Capellmeiſter Erichſen verfertigte auch Kriegslieder auf dieſen König, die nicht ohne Geiſt ſind: allein der erſte Vergleich mit unſrer Muſik vernichtet alle ſeine Verſuche. Die paradoxe Königin Chriſtina war eine pedantiſche

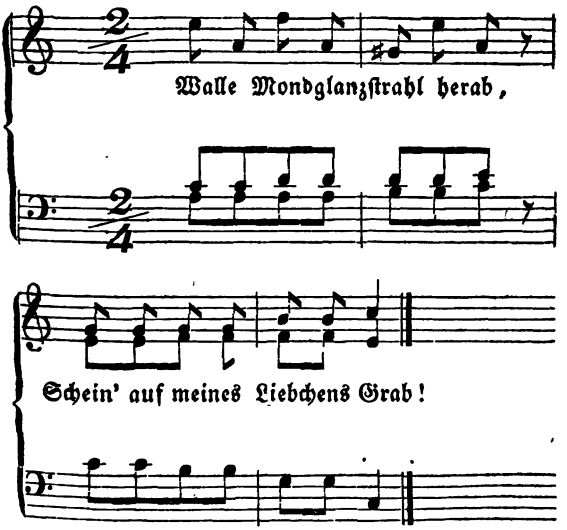
Verehrerin der Tonkunſt. Sie hatte den beſondern Einfall, ein Concert im griechiſchen Geſchmack hören zu wollen. Mitzler, ein Deutſcher, arbeitete es auf das genaueſte aus, ließ es die Virtuoſen ſtreng durchſtudieren, und die wichtige Folge davon war, daß es ausgeziſcht wurde. Von dieſer Zeit an hat die Muſik in Schweden mannigfaltige Veränderungen erlitten, und hing meiſt einzig von den Launen des Hofes ab.

Zu den Zeiten Carls XII. der nichts als die Trommel und Trompete leiden konnte, verſank die Muſik ſo ſehr in Schweden, daß — credite posteri! — 1715 nur zwei Menſchen in Stockholm waren, die Noten leſen konnten. Die verſtorbene Königin von Schweden, eine Schweſter des großen Friedrichs, befahl der Muſik zu leben, — und ſie lebte! Seit dieſer Zeit, ſonderlich ſeit der glücklichen Epoche der Souverainetät in Schweden, findet man zu Stockholm ein wohlbeſetztes Orcheſter: und ſogar eine ſchwediſche Oper, wovon Kora ein meiſterhaftes Beiſpiel iſt.

Inzwiſchen bleibt es richtig, daß ſich in der ganzen muſikaliſchen Geſchichte nicht ein einziger Schwede ausgezeichnet hat.

Dänemark erwarb ſich etwas größere Verdienſte um die Tonkunſt. Ohne die Zeit der Skalden hinaufzugehen, deren Muſik ganz roh und kriegeriſch war; ſo finden wir von den Zeiten der Reformation an, daß die Dänen immer vorzügliche Beſchützer der Tonkunſt geweſen. Ihre Könige haben ſogar Geſetze gegeben, die Muſik durch das ganze Land zu üben. Sie hielten nicht nur ſtattliche Orcheſter, ſondern befahlen auch, nach

deutſcher Sitte, durch das ganze Reich Cantoren und Stadtzinkeniſten anzuſtellen. Die Volksgeſänge der Dänen ſind grunddeutſch. Nur die Isländer haben an ihren Volksliedern eine ganz originelle Melodie. Sie umſchreiben ungefähr ſechs bis ſieben Töne, beginnen meiſtens in Moll und endigen in Dur. Z. B.

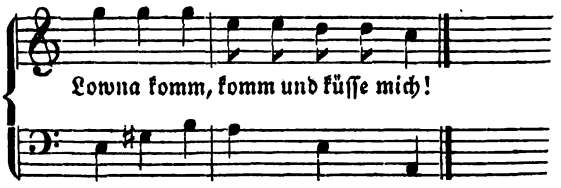


Auch ihre Kirchenlieder ſind in dieſen Geſchmack getaucht. Doch hat Deutſchlands Wogenſtrom in neuern Zeiten alles hinweggeſpült, und Dänemark iſt in Abſicht auf die Tonkunſt eine unterjochte Provinz von uns geworden. Der große

Graf Bernſtorf beförderte den ſchon oben gezeichneten Scheibe zum Capellmeiſter; ſtimmte den König zur Unterhaltung eines trefflichen Orcheſters, ließ Opern im welſchen und deutſchen Geſchmack aufführen — und verbreitete hierdurch den guten Sang durch ganz Dänemark. Was der unſterbliche Holberg wünſchte, — der ſelbſt ein trefflicher Muſiker war, und die Violine als Meiſter ſpielte — das wurde unter Chriſtian VII. realiſirt! Polihymnia bekam auch Sitz und Stimme im däniſchen Sanhedrin: und ſeitdem ſchwebt Daniens Muſik mit der deutſchen faſt in gleicher Höhe. Doch hat auch Dänemark — mirum visu! — nicht einen einzigen großen Muſiker hervorgebracht: wer dort glänzte, oder noch glänzt, iſt entweder Welſcher oder Deutſcher!

Rußland.

Die ruſſiſche Nationalmuſik hat, wie man leicht erachten kann, ſehr viel Wildes und Rauhes. Man bemerkt es in ihren meiſten Volksliedern, daß ſie das Geſchrei gewiſſer Vögel nachahmen, die in Form und Stimme viel Aehnliches mit unſern wilden Enten haben. Ein Volk, das in manchen Gegenden, wie z. B. in Kaſan, Aſtrakan, Kamtſchatka und in Siberien, ſich noch ſo ſehr dem Viehe nähert und der Jagd ſo ergeben iſt, muß leicht zu einer ſolchen Nachahmung verleitet werden. Auch iſt dieß Eigne in ihren Volksgeſängen, daß ſie faſt alle in Dur beginnen und in Moll enden. — Man kann eben nicht ſagen, daß es eine ſchlimme Wirkung thue, zumal wenn der Geſang richtig vorgetragen wird; indeß iſt es doch der Natur der Melodik nicht immer angemeſſen.



Es läßt ſich leicht erachten, was ſo eine Muſik, von einem Pulk Koſaken geſungen, für eine gräuliche Wirkung thun müſſe. Kaum iſt es begreiflich, wie die ruſſiſchen Mädchen ſo etwas ſchön finden können.

Peter der Große war der Erſte, der auf ſeinen Reiſen Geſchmack an ausländiſcher Muſik bekam. Er zog eine Menge blaſender Inſtrumentaliſten nach Rußland, und führte deutſche und türkiſche Kriegsmuſik bei ſeinen meiſten Regimentern ein. Aber Katharina der Erſten war es vorbehalten, auch die feinere Muſik nach Rußland zu verpflanzen. Sie verband zuerſt in ihren Kirchen Figuralmuſik mit der Vokalmuſik, und unterhielt ein ſehr gutes Orcheſter, das meiſtentheils aus Deutſchen beſtand.

Unter der Kaiſerin Eliſabeth ſtieg die Muſik noch höher: Man erbaute ein Opernhaus, und die erſten Opern in ruſſiſcher und welſcher Sprache wurden zu ihrer Zeit gehört. Doch all dieß war nur Dämmerung gegen den vollen Tag, der unter Katharina der Zweiten für die Tonkunſt anbrach. Das ruſſiſche Orcheſter beſteht nun aus mehr als zwei hundert Perſonen, worunter Paiſiello und Lolli hoch hervorragen. Auch der

unsterbliche Galuppi hat für das russische Theater gearbeitet.

Die Kaiserin selbst spielt den Flügel, und ist eine ekstatische Verehrerin der Musik. Auch sollen die Russen selbst seit einiger Zeit angefangen haben, sich mit ziemlichem Erfolg dem Studium der Tonkunst zu widmen. Doch hat sich zur Zeit noch kein Meister unter ihnen gezeigt. Was in Rußland glänzt, ist entweder Welscher oder Deutscher. Die Kaiserin bezahlt die Musiker außerordentlich, von 1000 bis zu 10000 Rubeln steigen die Besoldungen im Orchester *).

*) Man lese in Hillers musikalischen Neuigkeiten den vortrefflichen Aufsatz: Ueber den Zustand der Musik in Rußland.

Polen.

Die Volksmelodien dieſer Nation ſind ſo majeſtätiſch und dabei ſo anmuthig, daß ſie von ganz Europa nachgeahmt werden. Wer kennt nicht den ernſten, feierlichſtolzen Gang der ſogenannten Polonoiſen? wer nicht den ſanftnäſelnden Dudelſacksgeſang der Polaken? — Ihre Lieder wie ihr Tanz gehören unter die ſchönſten und reizendſten aller Völker.

Der Pole iſt beſonders ſtark auf der Schallmei, der Trompete und dem Horn. Nur halten ſie ſo eigenſinnig auf ihren Geſchmack, daß ſie ſehr ſchwer in den Gang eines modiſchen Orcheſters einzuleiten ſind. In keinem Reiche, außer England, gibt es mehr, größere und kleinere Orcheſter, als in Polen. Zu Warſchau hat in den ſiebenziger Jahren ein glaubwürdiger Reiſender die Bemerkung gemacht, daß über 1500 beſoldete Muſiker ſich daſelbſt aufhalten. Dieß iſt leicht begreiflich, wenn man ſich erinnert, daß Warſchau der Zuſammenfluß aller polniſchen Großen iſt, die ſich aus Stolz und Nationalgeſchmack beeifern, es einander in der Liebe zur Tonkunſt zuvorzuthun. Der König ſelbſt, als ein großer Kenner der Mu-

ſik, unterhält ein Orcheſter von ungefähr ſiebzig Perſonen, welches Schröder, ein trefflicher muſikaliſcher Kopf, anführt. Die Opern daſelbſt ſind ſo prächtig, als in irgend einer Fürſtenſtadt Europens. Das Orcheſter beſtand in mehr als einer Oper, bisweilen aus fünf- bis ſechshundert Perſonen, weil die Großen ihre Muſiker dazu herzuleihen pflegen.

Ganz Warſchau tönt Jahr aus Jahr ein von Concerten und Hausmuſik wieder. Alle Bacchanale werden mit Muſik gekrönt, und ſogar die Branntweingelage des niedrigen Pöbels durch Geſang und Spiel beſeelt. Selbſt das allgemeine Elend, das dieſes edle Volk vor vielen andern Nationen drückte, hat den Geiſt der Tonkunſt nicht dämpfen können. Da ſich jetzt die Polen auch auf den theoretiſchen Theil der Muſik legen, ſo darf unſtreitig die muſikaliſche Welt wichtige Vortheile davon erwarten.

Schweiz.

Dieſer glückliche Staat hat ſich von den Zeiten ſeiner Ruhe an um Wiſſenſchaften und Künſte höchſt verdient gemacht. Theoſophen, Rechtsgelehrte, Aerzte, Weltweiſe, Mathematiker, politiſche und geiſtliche Redner, große Dichter und Künſtler haben ſich daſelbſt ausgezeichnet. Daher iſt es unbegreiflich, warum dieſe Republik gerade in der Muſik ſo weit zurückblieb. Die Geſchichte kennt kaum ein Paar Schweizernamen, die in den Annalen der Tonkunſt eingezeichnet zu werden verdienen. Indeſſen blüht doch in den katholiſchen Cantons die Tonkunſt weit mehr, als in den reformirten, aus deren Kirchen die Figuralmuſik, ja ſelbſt die Orgeln gänzlich verbannt ſind. Die katholiſchen Meſſen, die in der Schweiz verfertiget werden, haben viel Würde und eine unverkennbare Einfalt. Der Modegeſchmack hat im Kirchenſtyl hier noch nicht ſo große Verheerungen angerichtet, wie anderwärts. Die Reformirten behelfen ſich allein mit Pſalmen, wovon einige mit der erhabenſten Andacht und im eigentlichſten Pſalmenton geſchrieben ſind. Man hat ſie in Baſel zuſammengedruckt, und der Welt als Muſter

dieſer Art vorgelegt. In Zürich iſt der muſikaliſche Geiſt in neuern Zeiten ſehr allgemein worden. Es gibt da Dilettanten, die ſich bis zur Meiſterſchaft aufſchwangen. Auch werden daſelbſt Jahr aus Jahr ein Concerte gegeben, wo oft die größten fremden Virtuoſen auftreten, und dadurch das Ohr der Schweizer immer mehr und mehr bilden. Auch halten ſich in der Schweiz oft treffliche Muſikmeiſter mehrere Jahre lang auf und geben öffentlich Unterricht. Die eignen Schweizer-Compoſitionen aber wollen nicht beſonders viel ſagen. Schmidlin ſetzte Lavaters Schweizerlieder in Muſik, worunter ſich einige ſo ſehr durch Popularität auszeichnen, daß ſie von dem ganzen Volke mit Entzücken geſungen werden. Auch hat eben dieſer Schmidlin einige geiſtliche Lieder von Klopſtock und Lavater ſo treffend geſetzt, daß man ſeine Melodien da und dort in die proteſtantiſche Kirche aufgenommen hat.

Das Verdienſt Junker's um die Bildung des muſikaliſchen Geſchmacks in der Schweiz iſt wirklich nicht klein. Er hat ſich im theoretiſchen und praktiſchen Felde mit Vortheil gezeigt: ſonderlich beſitzt er in der äſthetiſchen Tonkunſt keine gemeine Stärke. Seine vier und zwanzig Compoſitſen, worin über die größten Meiſter manches reife Urtheil herrſcht; ſeine muſikaliſchen Almanache und ſeine Abhandlung »Von den Pflichten des Capellmeiſters« haben ihm in der muſikaliſchen Geſchichte einen bleibenden Namen erworben. Er ſelbſt ſpielt das Clavier und die Flöte mit Geſchmack, und ſeine Abhandlung im Würtembergiſchen Repertorium beweist,

daß er die Muſik ſo ſtudiert habe, wie man ſie ſtudieren ſoll.

In Bern wird ſehr viel auf die Tonkunſt verwandt. Es werden da Meiſter in allen Inſtrumenten unterhalten, welche den daſigen Geſchmack ungemein moderniſirt haben. Zu Winterthur iſt durch Steiner's löblichen Eifer für die Tonkunſt manches ſchöne muſikaliſche Werk der Welt vorgelegt worden. Weiß aus Mühlhauſen hält ſich jetzt in London auf, und iſt einer der erſten Flötenſpieler unſrer Zeit. Auf ſeinen Flöten, nach Tacert's neuer Erfindung, bringt er auch die kritiſchen Töne ſeines Inſtruments mit der äußerſten Reinigkeit heraus. Seine Stärke in der Tiefe iſt ungewöhnlich; ſein unteres D brauſet und ſchneidet durch Ohr und Herz.

Da der Luxus auch in der Schweiz überhand zu nehmen beginnt, ſo kann man daraus noch manchen Vortheil für die Tonkunſt erwarten; denn Polihymnia hört den Klang des Silbers vor andern Muſen gern, und nichts verſcheucht ſie leichter, als Mangel und Dürftigkeit.

Holland.

In dieſem Freiſtaate blühte die Muſik weit mehr, als in der Schweiz. Zwar hat der Geiſt der Handlung verurſacht, daß ſich der Holländer ſelbſt nie ſonderlich als Tonkünſtler auszeichnete; aber doch unterſtützt er große Tonkünſtler. Zu Amſterdam halten ſich immer die größten Virtuoſen auf, und die Concerte werden ſtark beſucht, ſelbſt wenn ein Dukaten für die Entree verlangt wird. Lolli, der daſelbſt ſehr bewundert wurde, erhielt einmal für ein einziges Concert nach Abzug aller Unkoſten über 1000 Dukaten.

Der muſikaliſche Verlag in Amſterdam iſt ſo ſtark, als irgend ein Verlag in der Welt, die guten Compoſitionen ſtattlicher Meiſter werden da brittiſch bezahlt und gehen reißend ab.

Der Statthalter von Holland unterhielt ſtets ein ſehr wohl eingerichtetes Orcheſter, das aus dreißig bis vierzig, oft mehrern Perſonen beſtand. Manche große Meiſter, worunter der oben gezeichnete Spandauer, auch Vanhal, Kampel und Andere, ſchmückten dieſes Orcheſter, und machten es zu einer Schule der Kunſt.

Im Haag werden ſehr glänzende Winter-Con-

certe gegeben, in welchen Kraftmänner vom ersten Rang auftreten und fürstliche Bezahlung erhalten. Sonst ist der Geist der Holländer für die Tonkunst etwas zu kalt; daher sind ihre Erfindungen eben nicht wichtig: doch macht ihnen die Erfindung des sogenannten Hollandois ungemein viel Ehre. Diese Nationalmelodie hat in ihrer Einkleidung einige Aehnlichkeit mit dem Rondo, nur daß der Zweiviertels-Takt gemeiniglich mit Sechsachtels-Takt abzuwechseln pflegt. Dergleichen Stücke bringen eine sonderbare Wirkung hervor: man glaubt an den Ufern der offenbaren See zu stehen und in der Morgendämmerung dem sanftgleitenden Kahne zuzusehen; wenn auch die Morgenluft etwas kalt athmet, so ist doch die im Purpur Aurorens erröthende See und der gleitende Kahn ein herrlicher Anblick.

England.

Auf dieſer glücklichen Inſel, groß an Menſchen aller Art, wo Reichthum aus allen Gegenden der Welt zuſammenſtrömt, und folglich auch die Kunſt bezahlt werden kann, wurde die Muſik vorzüglich ſeit den Zeiten der Königin Eliſabeth immer ungemein hoch geſchätzt. Das Parlament ſetzte 10000 Pfund zur Unterhaltung eines königlichen Orcheſters aus, welches ſtets mit trefflichen Capellmeiſtern, guten Sängern und ausgezeichneten Virtuoſen auf allen Inſtrumenten beſetzt war. Und doch hat England, unbegreiflicher Weiſe! nie eine muſikaliſche Schule hervorgebracht; nie einen großen Componiſten, nie einen bedeutenden Sänger, ſelbſt nie einen ausgezeichneten Virtuoſen gehabt. Daher ſang Klopſtock den Triumphgeſang vor ihren Ohren ab:

»Wen haben ſie, der kühnen Flugs
»Wie Händel Zaubereien tönt? —
— Das hebt uns über ſie!«

Und doch fehlt es England nicht ganz an Nationalgeſang. Ihre Balladen und Volkslieder, die man nun größtentheils geſammelt und

mit Musik herausgegeben hat, haben Einfalt und Würde; nur gränzen sie bei weitem nicht an welsche Anmuth und deutsche Herzlichkeit. Die Melodie des Gesellschaftstanzes im Zweiviertel-Takte, unter dem Namen Angloise in aller Welt bekannt, ist eine Erfindung dieser großen Nation. Die Taktbewegung macht nicht nur die Füße beschwingt, sondern einigt ganze Gesellschaften und die bunten Zirkel der verschiedensten Charaktere zu einem Zweck.

Die Kirchenmusiken zu London sind herrlich besetzt, wie man vom strömenden Reichthume dieses Volks nicht anders erwarten kann. Die Orgel in der Paulskirche ist eine der prächtigsten der Welt, und wird seit ihrem Bau immer von berühmten Meistern gespielt. — Die Britten sind große Kenner des Contrapunktes, empfänglich für jede schöne Melodie, ohne selbst dergleichen hervorbringen zu können. Da sie bekanntlich die tiefsten Forscher der Wahrheit sind, so haben sie mehr Theoretiker der Musik, als Praktiker: sie zergliedern zu viel, und suchen mehr den Lichtbegriff der Vollkommenheit, als den dunkeln Begriff der Schönheit.

Dieses Volk ist in der Geschichte das zweite, welches die Wichtigkeit der Tonkunst so sehr anerkannte, daß es Professoren der Musik auf seinen Akadamien besoldet und Doktoren in dieser Kunst creirt.

Durch diese Veranstaltung sind unter ihnen die Grundsätze der Tonkunst auf das strengste untersucht worden, und nur Deutschland hat hierin die Britten übertroffen.

Newton, dieser Confident des Schöpfers, ist

auch in die Harmonik so tief wie in andere Wissenschaften eingedrungen. Sein System ist zwar schwer zu begreifen, aber groß und wahr. Nichts ist tiefsinniger, als seine Untersuchungen über den Accord, aus dem er die weitgreifendsten Resultate herleitet. So sagt er z. B. Ich nehme C als den reinsten Ton zum Grundton an. Simpel angeschlagen, liegen in seinen Schwingungen und Vibrationen schon die Quinte und die Terze. Wird die Quinte und Terze besonders angeschlagen, so ist dieß bloß weitere Offenbarung des Grundtons, und mit diesem bilden sie die Trias, die durch das ganze Universum in tausendfachen Nachbildungen abstrahlt und in Myriaden Tönen nachhallt. 1 zeugt immer 8, 8 immer 10 und 12, und so fast ins Unendliche. 8 beugt sich zur kleinen Septime (7), die kleine Septime bringt dumpf durcheinander laufende Dissonanzen hervor; streift in 4, 2, 6, 9, 11, in halben und ganzen Tönen. Endlich legt sich der Sturm, wenn alles wieder in den Grundaccord aufgelöst ist.

Diese tiefsinnige Bemerkung enthält die ganze Lehre von der Tonkunst in unbeschreiblicher Kürze und öffnet zugleich wunderbare Aussichten ins το πᾶν.

Avison legte sich auf die Aesthetik der Tonkunst, und gab ein meisterhaftes Buch über die Verbindung der Malerei mit der Musik heraus. Er hat seine Bemerkungen von den größten Meisterstücken abgezogen und die Schönheit gleichsam auf der That belauscht. Er beweist mit den evidentesten Gründen, daß der Musiker wie der Maler seinen Contur oder Umriß, sein Co-

lorit oder Farbengebung, sein Giaro obscuro oder Helldunkel, sein Mezzotinto oder Mitteltinten, seine Carnation oder Fleisch, seine Perspective oder Haltung habe. Seine Gründe sind unbezweifelt, und — nach Art seines Volks, in meisterhafter Schreibart ausgeführt. Seine Vergleichungen großer Musiker mit großen Malern können in ihrer Art den Parallelen des unsterblichen Plutarch's an die Seite gesetzt werden. — Dieß vortreffliche Buch ist in der Schweiz so schön übersetzt worden, daß man es wie ein Original lesen kann.

Burnei, Doktor der Musik, hat sich durch seine musikalische Reisen und sonderlich durch seine Geschichte der Tonkunst in ganz Europa bekannt gemacht. Zwar enthalten seine Reisen einen Reichthum von richtigen und gediegenen Bemerkungen, und verrathen ungemein viel musikalische Kenntnisse: allein seine Urtheile sind zu brittisch, d. i. zu kühn, und oft ganz und gar unrichtig. Ebeling, der Uebersetzer dieser Reisen, und Reichard haben ihm dieß aufs nachdrücklichste bewiesen, und seine Irrthümer, auch oft seine Verleumdungen großer Männer mit deutschem Muthe gerügt. Burnei reiste viel zu schnell und flüchtig, als daß er mit philosophischer Kälte hätte Beobachtungen anstellen können. Uns Deutschen läßt er bei weitem nicht die gehörige Gerechtigkeit widerfahren. Er räumt uns bloß Kunstfertigkeit und Fleiß ein, spricht uns aber das musikalische Genie ab — eine Verleumdung, welche durch die ganze Geschichte der Tonkunst zur Ehre unsrer Nation widerlegt wird.

Seine musikalische Geschichte, woran er zwanzig Jahre lang sammelte und schrieb, enthält zwar einen schwelgenden Aufwand von Gelehrsamkeit, wozu derjenige leicht gelangen kann, der Geld genug hat; allein das Werk wimmelt von Irrthümern; sein Urtheil ist nicht original, sondern meist französisch, und sein ästhetisches Gefühl will gar nicht viel sagen.

Eschenburg's Uebersetzung dieses Werks hat inzwischen viele von diesen auffallenden Fehlern hinweggewischt.

Hawkins, einer der größten jetzt lebenden Professoren der Musik. Er schrieb mehr denn zwanzig Jahre an seiner Geschichte der Tonkunst, die in vier Quartanten zu Oxford heraus kam und bereits ins Deutsche übersetzt ist, unstreitig das wichtigste Werk, was über diesen Gegenstand jemals geschrieben worden. Die ausgebreitete Gelehrsamkeit dieses Mannes, sein unbeschreiblicher Reichthum an Materialien, indem er sein ganzes Leben hindurch an musikalischen Schriften und Instrumenten einen Vorrath zusammenbrachte, der über 100,000 Reichsthaler geschätzt wurde; sein tiefdringender Geist, seine körnige Schreibart und hauptsächlich seine Unparteilichkeit, machen ihn zu einem Classiker ersten Rangs in der Geschichte der Tonkunst.

Die Concerte zu London sind allgemeiner, als in irgend einer Stadt der Welt. Man kann sie in öffentliche und Privatconcerte eintheilen. Die öffentlichen sind groß und außerordentlich stark besetzt: wer Kraft fühlt, läßt sich da

hören. Wenn man sich erinnert, daß Händel und Bach diesen Concerten vorstanden, so hat man genug zu ihrem Ruhme gesagt. Das königliche Orchester besteht etwa aus siebzig bis achtzig Personen, worunter vollwichtige Meister sind.

Unzählige kleinere Orchester gibt es sowohl zu London selbst, als in den Provinzen. Jeder Mylord, jeder große Handlungsfürst hält seinen musikalischen Hof, worunter oft Leute vom ersten Range sind. Die deutschen Künstler werden von den Britten so gesucht, daß sich unsere Virtuosen hundertweis expatriirt haben, um daselbst ihr Glück zu machen. Die Opernbühne zu London ist eine der reichsten und besetztesten der Welt. Die ersten Tonsetzer, Sänger, Sängerinnen und Virtuosen in allen Instrumenten lassen sich im Götterssaale der brittischen Oper hören. Gabriele verdiente sich 1782 einen einzigen Winter hindurch, wo sie sich auf dem Schauplatz zeigte, 30000 fl. deutsches Geld. — Hier möchte man zum Himmel blicken, und über die parteiische Wage seufzen, womit Menschenverdienste abgewogen werden. Mancher Weise verdarbte schon in England sein sieches Leben, indeß der weiche Trillerschläger Tausende verpraßte. So tief ist auch der Britte, der so hoch gerühmte europäische Denker, in den Schlamm der Sinnlichkeit versunken!

Der Notenverlag in England ist außerordentlich stark. Alle Meister der Welt haben hier Gelegenheit, unter den anlockendsten Vortheilen vor das Publikum hinzutreten, und entweder mit Jupiters Vogel Sonnenstrahl zu trinken, — oder wie ein Johanniswürmchen, mit Phosphorus getränkt, zu leuchten.

Frankreich.

Dieſes Reich iſt in Abſicht auf Tonkunſt weit wichtiger als England, denn es bildete eine Schule. In den graueſten Zeiten ſchon hatten die Gallier eine eigenthümliche, von allen Völkern verſchiedene Muſik. Die herrſchende Melodie war zwar kriegeriſch, doch in Abſicht auf die Inſtrumente und den begleitenden Geſang von den Tonarten aller übrigen Völker weit verſchieden. Es iſt eine große Bemerkung, daß die Franzoſen von den früheſten Zeiten an die Erſten waren, die es wagten, den Mollton zum herrſchenden zu machen. Unſtreitig iſt dadurch mit die Nation zu jener Weichlichkeit herabgeſtimmt worden, welche alle Völker, ſo wie die franzöſiſchen Weiſen ſelbſt, ſo lange an dieſer großen Nation ahndeten. — Allgemein eingeführter Mollton ſchmelzt Männermark zu Brei, und läßt Toilettenpuppen den Ton angeben.

Indeſſen gebührt den Franken der große Ruhm, daß ſie früher als alle andern Europäer die Tonkunſt mit der Religion verbanden, und den Kirchenſtyl ungemein verbeſſerten.

Schon Carl der Große ſammelte die göttli-

daß er die Muſik ſo ſtudiert habe, wie man ſie ſtudieren ſoll.

In Bern wird ſehr viel auf die Tonkunſt verwandt. Es werden da Meiſter in allen Inſtrumenten unterhalten, welche den daſigen Geſchmack ungemein moderniſirt haben. Zu Winterthur iſt durch Steiner's löblichen Eifer für die Tonkunſt manches ſchöne muſikaliſche Werk der Welt vorgelegt worden. Weiß aus Mühlhauſen hält ſich jetzt in London auf, und iſt einer der erſten Flötenſpieler unſrer Zeit. Auf ſeinen Flöten, nach Tacert's neuer Erfindung, bringt er auch die kritiſchen Töne ſeines Inſtruments mit der äußerſten Reinigkeit heraus. Seine Stärke in der Tiefe iſt ungewöhnlich; ſein unteres D brauſet und ſchneidet durch Ohr und Herz.

Da der Luxus auch in der Schweiz überhand zu nehmen beginnt, ſo kann man daraus noch manchen Vortheil für die Tonkunſt erwarten; denn Polihymnia hört den Klang des Silbers vor andern Muſen gern, und nichts verſcheucht ſie leichter, als Mangel und Dürftigkeit.

Holland.

In dieſem Freiſtaate blühte die Muſik weit mehr, als in der Schweiz. Zwar hat der Geiſt der Handlung verurſacht, daß ſich der Holländer ſelbſt nie ſonderlich als Tonkünſtler auszeichnete; aber doch unterſtützt er große Tonkünſtler. Zu Amſterdam halten ſich immer die größten Virtuoſen auf, und die Concerte werden ſtark beſucht, ſelbſt wenn ein Dukaten für die Entree verlangt wird. Lolli, der daſelbſt ſehr bewundert wurde, erhielt einmal für ein einziges Concert nach Abzug aller Unkoſten über 1000 Dukaten.

Der muſikaliſche Verlag in Amſterdam iſt ſo ſtark, als irgend ein Verlag in der Welt, die guten Compoſitionen ſtattlicher Meiſter werden da brittiſch bezahlt und gehen reißend ab.

Der Statthalter von Holland unterhielt ſtets ein ſehr wohl eingerichtetes Orcheſter, das aus dreißig bis vierzig, oft mehrern Perſonen beſtand. Manche große Meiſter, worunter der oben gezeichnete Spandauer, auch Vanhal, Kampel und Andere, ſchmückten dieſes Orcheſter, und machten es zu einer Schule der Kunſt.

Im Haag werden ſehr glänzende Winter-Con-

certe gegeben, in welchen Kraftmänner vom ersten Rang auftreten und fürstliche Bezahlung erhalten. Sonst ist der Geist der Holländer für die Tonkunst etwas zu kalt; daher sind ihre Erfindungen eben nicht wichtig: doch macht ihnen die Erfindung des sogenannten Hollandois ungemein viel Ehre. Diese Nationalmelodie hat in ihrer Einkleidung einige Aehnlichkeit mit dem Rondo, nur daß der Zweiviertels-Takt gemeiniglich mit Sechsachtels-Takt abzuwechseln pflegt. Dergleichen Stücke bringen eine sonderbare Wirkung hervor: man glaubt an den Ufern der offenbaren See zu stehen und in der Morgendämmerung dem sanftgleitenden Kahne zuzusehen; wenn auch die Morgenluft etwas kalt athmet, so ist doch die im Purpur Aurorens erröthende See und der gleitende Kahn ein herrlicher Anblick.

England.

Auf dieſer glücklichen Inſel, groß an Menſchen aller Art, wo Reichthum aus allen Gegenden der Welt zuſammenſtrömt, und folglich auch die Kunſt bezahlt werden kann, wurde die Muſik vorzüglich ſeit den Zeiten der Königin Eliſabeth immer ungemein hoch geſchätzt. Das Parlament ſetzte 10000 Pfund zur Unterhaltung eines königlichen Orcheſters aus, welches ſtets mit trefflichen Capellmeiſtern, guten Sängern und ausgezeichneten Virtuoſen auf allen Inſtrumenten beſetzt war. Und doch hat England, unbegreiflicher Weiſe! nie eine muſikaliſche Schule hervorgebracht; nie einen großen Componiſten, nie einen bedeutenden Sänger, ſelbſt nie einen ausgezeichneten Virtuoſen gehabt. Daher ſang Klopſtock den Triumphgeſang vor ihren Ohren ab:

»Wen haben ſie, der kühnen Flugs
»Wie Händel Zaubereien tönt? —
— Das hebt uns über ſie!«

Und doch fehlt es England nicht ganz an Nationalgeſang. Ihre Balladen und Volkslieder, die man nun größtentheils geſammelt und

mit Musik herausgegeben hat, haben Einfalt und Würde; nur gränzen sie bei weitem nicht an welsche Anmuth und deutsche Herzlichkeit. Die Melodie des Gesellschaftstanzes im Zweiviertel-Takte, unter dem Namen Angloise in aller Welt bekannt, ist eine Erfindung dieser großen Nation. Die Taktbewegung macht nicht nur die Füße beschwingt, sondern einigt ganze Gesellschaften und die bunten Zirkel der verschiedensten Charaktere zu einem Zweck.

Die Kirchenmusiken zu London sind herrlich besetzt, wie man vom strömenden Reichthume dieses Volks nicht anders erwarten kann. Die Orgel in der Paulskirche ist eine der prächtigsten der Welt, und wird seit ihrem Bau immer von berühmten Meistern gespielt. — Die Britten sind große Kenner des Contrapunktes, empfänglich für jede schöne Melodie, ohne selbst dergleichen hervorbringen zu können. Da sie bekanntlich die tiefsten Forscher der Wahrheit sind, so haben sie mehr Theoretiker der Musik, als Praktiker: sie zergliedern zu viel, und suchen mehr den Lichtbegriff der Vollkommenheit, als den dunkeln Begriff der Schönheit.

Dieses Volk ist in der Geschichte das zweite, welches die Wichtigkeit der Tonkunst so sehr anerkannte, daß es Professoren der Musik auf seinen Akadamien besoldet und Doktoren in dieser Kunst creirt.

Durch diese Veranstaltung sind unter ihnen die Grundsätze der Tonkunst auf das strengste untersucht worden, und nur Deutschland hat hierin die Britten übertroffen.

Newton, dieser Confident des Schöpfers, ist

auch in die Harmonik so tief wie in andere Wissenschaften eingedrungen. Sein System ist zwar schwer zu begreifen, aber groß und wahr. Nichts ist tiefsinniger, als seine Untersuchungen über den Accord, aus dem er die weitgreifendsten Resultate herleitet. So sagt er z. B. Ich nehme C als den reinsten Ton zum Grundton an. Simpel angeschlagen, liegen in seinen Schwingungen und Vibrationen schon die Quinte und die Terze. Wird die Quinte und Terze besonders angeschlagen, so ist dieß bloß weitere Offenbarung des Grundtons, und mit diesem bilden sie die Trias, die durch das ganze Universum in tausendfachen Nachbildungen abstrahlt und in Myriaden Tönen nachhallt. 1 zeugt immer 8, 8 immer 10 und 12, und so fast ins Unendliche. 8 beugt sich zur kleinen Septime (7), die kleine Septime bringt dumpf durcheinander laufende Dissonanzen hervor; streift in 4, 2, 6, 9, 11, in halben und ganzen Tönen. Endlich legt sich der Sturm, wenn alles wieder in den Grundaccord aufgelöst ist.

Diese tiefsinnige Bemerkung enthält die ganze Lehre von der Tonkunst in unbeschreiblicher Kürze und öffnet zugleich wunderbare Aussichten ins το πᾶν.

Avison legte sich auf die Aesthetik der Tonkunst, und gab ein meisterhaftes Buch über die Verbindung der Malerei mit der Musik heraus. Er hat seine Bemerkungen von den größten Meisterstücken abgezogen und die Schönheit gleichsam auf der That belauscht. Er beweist mit den evidentesten Gründen, daß der Musiker wie der Maler seinen Contur oder Umriß, sein Co-

ſtrumenten begleitet. Sonderlich ſetzt Gretri die Violine mit vieler Einſicht in die Natur des Inſtruments. Im Satze der blaſenden Inſtrumente iſt er nicht ſo glücklich; dagegen ſind ſeine Bäſſe voll Leben und Geiſt. Er verſteht die Ebbe und Fluth der Töne, oder den ſogenannten Motus contrarius. Seine Chöre haben Feierlichkeit, und ſeinem komiſchen Vortrage fehlt es durchgehends nicht an Salz. Auch die Deutſchen haben Gretri Gerechtigkeit wiederfahren laſſen, und ſeine Stücke auf den deutſchen Theatern mit Beifall aufgeführt.

Rouſſeau, dieſer groſſe Sonderling in der Literargeſchichte, ſpielt auch in der Tonkunſt eine ſehr wichtige Rolle. Sein muſikaliſches Wörterbuch hat mit Recht groſſes Aufſehen in der Welt gemacht. Kein Meiſter hatte vor ihm mit ſo philoſophiſchem Scharfſinn über die Muſik nachgedacht, wie er. Seine Reflexionen über der Töne Gang und Verhalt ſind tief geſchöpft und meiſterhaft vorgetragen. Er war ein Damm gegen den ſeichten Modegeſchmack ſeiner Landsleute und hielt wenigſtens die Innondationen deſſelben um einige Jahre zurück. So ein groſſer Verehrer vom welſchen Geſchmacke er war, ſo hielt er es doch nie ganz mit demſelben. Er war vielmehr Eklektiker, und ſetzte aus welſchen, franzöſiſchen und deutſchen Formen eine Gruppe zuſammen, welche vortrefflich ſeyn würde, wenn ſie uns ein Künſtler darſtellte. Ueber die Wirkung der Tonkunſt auf das Herz des Menſchen, über ihre nahe Verbindung mit der Dichtkunſt und Malerei, über die Verſchiedenheit des muſikaliſchen Geſchmacks und die Hauptepochen der Muſikgeſchichte, ſo wie über

die Natur jedes einzelnen Tonſtückes hat noch kein Schriftſteller ſo treffend räſonnirt, wie Rouſſeau. Nur ſind ſeine Urtheile auch hier, wie in andern ſcientiviſchen Dingen, nicht ſelten paradox, und er glaubt ſchon genug gethan zu haben, wenn er von der gebahnten Heerſtraße abweicht, und wie ein muthwilliges Roß über Hecken und Stauden hinwegrennt.

Rouſſeau ſang ſehr gut, und mit ungemeinem Gefühl. In der Begleitung des Flügels war er Meiſter; Solo aber ſpielte er nur mittelmäßig. Auch in der Compoſition hat er ſich mit Vortheil gezeigt: ſein Pygmalion iſt nach Text und Muſik ein Meiſterſtück; nur fällt es ſchwer auf, daß er zu ſehr Sclave von ſeinem eigenen, nicht genug erwieſenen Syſteme iſt. Daher wirkte dieſes Stück in Frankreich und Deutſchland nur auf kurze Zeit. — Einſeitigkeit des Geſchmacks und Störrigkeit, ſich anzuſchmiegen an den Geiſt ſeines Volks, verſpricht allen artiſtiſchen Produkten keine lange Dauer, und dieß war Rouſſeaus Fall.

Diderot, dieſer vortreffliche Literator und Dichter ſpielt den Flügel nicht nur ſehr gut, ſondern gab auch eine Theorie vom Clavierſpiel heraus. Er hat über den Geiſt dieſes Inſtruments tiefer nachgedacht, als je ein Franzoſe. Der große Bach iſt ſein Führer. Er beſuchte ihn aus Enthuſiasmus in Hamburg *), ſprach mit

*) Diderot hatte eben den Zobelpelz an, den er von der ruſſiſchen Kaiſerin erhielt. Mit ehrfurchtsvollem Blick auf ſeinen Lehrer, zog er ſeinen Pelz vom Leibe und hängt ihn neben Bach auf. „Die Kaiſerin hat ſich geirrt, der Pelz gebührte Ihnen.“

ihm viel über die Kunst, und rectificirte dadurch sein System. Seine Clavïertheorie ist also nichts weiter, als Bach's Clavierschule französirt. Diderot ist ein ekstatischer Verehrer der Deutschen, und er setzt unser Volk in der Dichtkunst und Musik über alle Völker empor.

Marchand, der größte Orgelspieler der Franzosen. Er selbst hielt sich sammt seiner Nation für ein Wunder; aber er reiste nach Berlin, hörte Bach spielen, und die Flügel des Stolzes erlahmten ihm. Von dieser Zeit an veränderte er ganz seinen Geschmack, und spielte in Bachischer Manier. Seine Orgelstücke sind tiefsinnig, ungemein schwer, oft hochfliegend, manchmal nur zu feurig für den Orgelstyl. Den Contrapunkt verstand er meisterhaft, nur hatte er nicht genug Pedalstärke und Registerkenntniß.

Er hat Vieles für die Orgel und das Clavier gesetzt, und seine Stücke bleiben immer für wahre Kenner von großem Werthe. Selbst Bach schätzte sie; — wenn gleich der Gigante über Marchands Schädel wegsah.

Le Grand, dieser große Flügelspieler, den man in Frankreich häufig den musikalischen Zauberer nannte, ist zwar für sein Vaterland Colossalgestalt; für Deutschland aber nur gewöhnliches Maß. Wahr ist's, seine Faust fliegt wie die Schwalbe, und das ist Vortheil seiner Nerven, aber was hat Geniuskraft gethan?

Seine Concerte und Sonaten, mit und ohne Begleitung, sind herrlich. Jugendkraft, Elasticität des Geistes, Neuheit in den Wendungen, und daraus entspringende Applicatur, Großheit in den Modu-

lationen ſchwimmen in ſeinem Satze. Er flügelt die Taſten des Claviers, hat unausſprechliche Präciſion, und doch dabei eine Anmuth, die man noch nie an einem Franzoſen ſah. Le Grand ſchrieb bloß für den Kammerſtyl, und dieß immer mit vielem Glücke, weil es von Erfahrung abzog, was er ſchrieb. Er hat dreißig Concerte zu Paris in Kupfer ſtechen laſſen; eine Induſtrie, die in der Geniewelt ohne gleichen iſt. Sein Kirchenſtyl, ſo ſehr ihn die Franken erheben, iſt doch nicht weit her. Er forcirt Größe; und forcirte Größe iſt Wechſelbalg in der Kunſt.

Die Concerte in Paris gehören unter die erſten der Welt. Das Concert ſpirituel iſt ein Centralpunkt von allem, was die Muſik Großes hat. Alle Nationen dürfen hier mit dem ganzen bunten Wechſel ihres Geſchmacks auftreten, ohne daß es jemals einem Franken einfällt, darüber zu gloſſiren. — Die Prinzen vom Hauſe, beſonders der Prinz Condé, unterhalten Orcheſter von erſter Bedeutung. Ganz Paris wimmelt von Muſikern, und Gluck und Piccini haben ſo allgewaltig in die Maſchine des franzöſiſchen Geſchmacks geſtoßen, daß eine Revolution, oder vielmehr Annäherung an den deutſchen Geſchmack ganz gewiß erfolgen muß.

Das franzöſiſche Chanſon iſt indeſſen von ſo geringer Bedeutung, daß es mir unbegreiflich vorkommt, wie die Harmoniſten ganze Seiten mit der Unterſuchung dieſer Bewegung beflecken mögen. Der Zweiviertelstakt hebt zwar; doch nie ſo, wie

es die Franken sich im Strome der Begeisterung vorbilden. Außerdem hat der deutsche enge Schleifer bereits dieses Tempo gehabt, ehe es durch Theorie geschnitzelt und bestimmt wurde.

Und hiermit endigen wir diese kurze Geschichte der Tonkunst. An ihrer heiligen Schwelle sind nur noch die Fragen übrig:

I. Was haben wir gethan?
II. Was thun wir jetzt?
III. Was sollen wir noch thun?

Was die erste Frage betrifft, so muß jeder Denker einsehen, daß in der Tonkunst schon unendlich viel gethan wurde. Man hat nicht nur den Gesang gebildet, dem Strome der Empfindung Dämme und Gesetze vorgeschrieben; den Einsturz, oder die Begleitung der Instrumente berichtigt, und dem Accompagnement mit dem Flügel die höchste Richtung gegeben; sondern man hat auch Instrumente eingeführt, von denen die Vorwelt keinen Laut hörte; man hat neue Bewegungen erfunden in Moll und Dur; man hat endlich mechanisch einen Canal erfunden, wodurch Herzblut ins andere Herzblut überströmen soll.

Auch ist die Orgel in Frankreich ziemlich stark cultivirt worden: nur wäre es Undank, jemals einen französischen Orgelspieler an deutsche Kraft und Kunst setzen zu wollen. Der Franzose winselt in weibischen Tönen; der Deutsche schreitet daher in männlichen; der Deutsche denkt und handelt; der Franzmann handelt viel, aber denkt nicht so viel; der Deutsche ist kalt und tief raffinirend; der Franke

glitscht an der Oberfläche der Dinge ab. Frankreich goutirt, Deutschland erfindet, Welschland schmückt. Dieß uralte Sprichwort ist noch heute wahr, und wirft auf alle musikalische Schulen Licht.

Die zwei letztern Fragen: wo sind wir, — und was haben wir zu erwarten? — sind von ungeheurer Bedeutung. Wir wollen sie beleuchten.

1) Den gegenwärtigen musikalischen Geschmack in Europa betreffend, so ist er wirklich noch groß, und hebt sich über alles hinaus, was jemals über Musik gedacht oder geschrieben ward.

2) Wenn Timotheus, der den Alexander bezauberte, heut zu Tage aufträte, so würde er kaum als Colophoniumbube zu gebrauchen seyn. Geschwindigkeit, Stätigkeit, Tiefgefühl und Hochgefühl, Kunsteinsicht und das leiseste Gemerk auf das, was Herz und Geist weckt, hat jetzt unter uns so überhand genommen, daß die Griechen und Römer hoch aufschauen würden, wenn sie vor unsern Orchestern stünden. Die Theorie ist durch alle ihre Adern, Zweige und Arterien so blitzscharf anatomirt worden, daß der Künstler stutzt, und kaum etwas mehr herausstammeln kann, als die Worte: »Was ließ Philipp dem Alexander übrig?«

3) Es war einmal eine Zeit, wo man sehr unverschämt behauptete: man hätte es so weit in der Tonkunst gebracht, daß nichts mehr zu thun übrig wäre.

Da keine Kunst sich weniger erschöpfen läßt, als die Musik, da das Gebiete der Harmonie das Universum ist; da sich noch unzählig viel neue Tonstücke, Instrumente und Bewegungen denken lassen: so sieht man von selbst, wie unphilosophisch diese

Behauptung sey. Weil der Geschmack am Komischen große Verheerungen unter uns anrichtet, so müßte unsere erste Bemühung dahin gehen, diesen Geschmack so viel möglich einzuschränken, und dem Ernsten, Heroischen und Tragischen, dem Pathos und dem Erhabenen wieder Platz zu machen. Der Kirchenstyl muß die freche Miene, in die er ausgeartet ist, wieder ablegen, und Glut der Andacht im himmelschauenden Auge verrathen. Man muß auf der einen Seite nicht zu viel grübeln, auf der andern nicht aller Theorie spotten; man muß zwar die Tonkunst simplificiren, aber sie eben nicht nackt in die Welt hinausjagen. Sonderlich wird es nöthig seyn, einen neuen Rhythmus ausfindig zu machen, damit nicht die immer vorkommenden Einschnitte, Monotonie in unserer Tonkunst veranlassen. Man muß endlich auf neue Tonstücke raffiniren, die alten Tactarten wieder in Gang bringen; die Volksmelodien genauer studieren, und mit dem Geniusstrahl in der Seele setzen und vortragen: — so wird die Tonkunst nicht nur zu ihrer alten Würde und Hoheit zurückgeführt werden, sondern bald einen Sonnenpunkt erreichen, zu dem sie noch nie aufflog.

Hymnus.

Heilige Tonkunst, göttlichen Stammes!
Gespielin der Engel, Vertraute des Himmels.
Die gefallene Menschheit klagte;
Des Lebens Dornenpfad verwundet ihre Sohle,
Eine blutige Thräne fiel auf die sengende Nessel:
Da trat'st du, Himmlische, im Schwanenkleide

Vor sie hin und hauchtest ihr Liedergeist ein. —
Nun klang die Saite unter dem ziehenden Bogen,
Nun klang das Goldgeweb der Harfe;
Nun klang der Lyra Silbergewebe;
Nun schmetterte Trompetenklang,
Und es wieherte das Streitroß d'rein.
Nun tönte das schallende Horn,
Nun flisterte die weiche, lydische Flöte;
Nun wirbelte der Tanz,
Nun schmolz der Jüngling in Liebe,
— Zerfloß das bleichere Mädchen in Liebe.
Im Tempel scholl Jehovahs Lob;
Die Hallposaune tönte d'rein,
Und die Asoor und die Githit und die schallende Cymbal.
Der Donner des Hymnus stieg zum Olympus.
Der Psalm flog blitzgeschwingt ins Allerheiligste:
Und Jehovah lächelte Gnade!

Laß mich dich, göttliche Polyhymnia! —
— Denn auch mich hast du in den Stunden der Weihe besucht:
Du gabst mir männlichen Gesang, und Flügelspiel,
Daß ich gebiete der Thräne des Hörers zu fließen.
Daß ich färbe das Antlitz des fühlenden Jünglings
Mit der Begeisterung Glut;
Daß ich dem lauschenden Mädchen
Seufzer der Lieb' entlocke;
Daß ich durch Wodansgesang schwelle den Busen des Mannes —
O laß mich dich, göttliche Polyhymnia,
Und deines Geschenkes himmlischen Werth nie entweihen!

Laß mich ſingen Jehovah —
Der iſt, der war, und der kommt!
— Dir o Tugend, dir frömmere Liebe,
Dir traulicher Scherz bei unentweihten Pokalen,
Und, ach dir, o Vaterland, Vaterland,
Das ich liebe, wie der Jüngling die Braut —
Dir, o Vaterland der Helden und der Feuerſeelen,
Weih' ich mein Flügelſpiel und meinen Sang!

Wenn ich einſt ſchlummere nach meines Lebens Mühen,
Wenn über meinem Gebein ſich der Grabhügel thürmt,
Wenn ich meiner Ketten Laſt
Am Grabgeklüft zurücke ließ:
So weil' ein zärtlicher Jüngling am Grabe,
So weil' ein fühlendes Mädchen am Grabe;
Sie ſchauen himmelan und ſprechen
Mit dem Schimmerblick des tiefſten Herzgefühls:
Weht ſanfter Lüfte, um dieſen Aſchenhügel,
Hier ruht Polyhymnias Freund!
Ihm gab Gott Sang und Flügelſpiel,
Doch entweihte er nie die köſtliche Gabe.
Die Harfe hing er im Tempel auf;
Und ſeine Telyn in Thuiskons Hain!

Die

Grundſätze der Tonkunſt.

Von den

muſikaliſchen Inſtrumenten.

Von der Orgel.

Dieß erſte aller muſikaliſchen Inſtrumente, dieſe ſtolze Erfindung des menſchlichen Geiſtes iſt allmälig durch viele Jahrhunderte zu derjenigen Vollkommenheit aufgeſtiegen, in welcher ſie jetzt prangt. Ganz Europa beeiferte ſich, ein ſolches Werk zu verbeſſern. Wir haben ſchon in der Geſchichte gehört, daß die Deutſchen das Meiſte zu ſeiner Vollkommenheit beigetragen.

Dieſes göttliche Inſtrument hat verſchiedene Stufen. Von vier Regiſtern iſt man bis auf vier und ſechzig und mehrere aufgeſtiegen, die noch dazu in einigen großen Werken verdoppelt angebracht, und alsdann von erſtaunenswürdiger Wirkung ſind. Manche Orgeln haben nur ein Manual, manche zwei, andere drei. Die Pfeifen, die von den Regiſtern in Bewegung geſetzt, durch die Windlade

Athem und Leben bekommen, sind theils aus Zinn, theils aus Holz, manchmal auch aus Silber verfertigt. Die Hauptregister sind: das Principal, Quint, Octav, Quintatön, Grobgedackt und Süß- oder Kleingedackt, Sesquialter; die verschiedenen Abstufungen, das Flötenregister; und dann die mannigfaltigen Nachahmungen aller Instrumente, der Trompete, des Horns, der Bratsche, der Geigen, der Pauken, des Cymbals, des Vogelgesangs und endlich des Echos und der Menschenstimme. Das letztere Register thut die größte Wirkung, wenn es ein gefühlvoller Meister behandelt. Die Koppel ist dasjenige Register, welches die ganze Gewalt der Orgel in einen Punkt vereinigt. Das Pedal trägt die Fluth der größten singenden Gemeine. Es wird nach dem Maßstab des Fußes berechnet, und die Orgelmacher sind bereits von zwei Fuß bis auf zwei und dreißig gestiegen. Die Pfeife des tiefen C bekommt alsdann eine Dicke, daß der größte Mann bequem darin stehen kann.

Der Ton einer guten Orgel muß dick, schneidend und alldurchdringend seyn. Nichts ist schwerer, als die reine Stimmung einer Orgel. In den Accorden H *dur* und E *dur* gibt es sogenannte Hiatus oder Wölfe, wo die Orgelmeister, die die Temperatur nicht sorgfältig studierten, die Unvollkommenheit ihrer Stimmungsart zu verbergen suchen. Da aber ein wahrer Orgelspieler in den chromatischen Tönen so gerne wühlt, als in den diatonischen; so muß der Orgelstimmer das Heulen der Wölfe aus allen Tönen sorgfältig zu verbergen suchen. Es ist ein paradoxer, aber doch voll-

kommen gegründeter Satz: daß man in der Orgel keinen Ton ganz rein stimmen darf, weil dadurch andere Töne leiden. Die größte Kunst besteht also darin: die diesem Instrument anklebende Unvollkommenheit so weislich zu vertheilen, daß jeder Ton den möglichst kleinsten Antheil davon bekommt. Die beste und reinste Orgelstimmung ist die durch Quinten, nach folgender Ordnung:

C *dur*, G *dur*.
E *mol*, H *mol*.
D *dur*, A *dur*.
Fis *mol*, Cis *mol*.
E *dur*, H *dur*.
Gis *mol*, Dis *mol*.
Fis *dur*, Cis *dur*.
B *mol*, F *mol*.
As *dur*, Es *dur*.
C *mol*, G *mol*.
B *dur*, F *dur*.
D *mol*, A *mol*.

Da hier die Töne nach ihrer Consanguinität, oder innern Natur angegeben sind, so ist diese Stimmung gewiß die beste unter allen vorhandenen. Die Temperatur, oder die wichtige Lehre von der gleichen und ungleichen Schwebung, kraft welcher ein jeder Ton zu seinem verwandten Tone in einer Bogenlinie hinüber schweben soll, muß der Stimmer theils aus den mathematischen Verhältnissen, mehr aber durch das feinste und gebildetste Ohr erlernen. Die besten Orgeln in Europa findet man jetzt in Rom, Florenz, London, Antwerpen, Salzburg, Mannheim, Berlin und Frankfurt, und die berühmteste

unter allen in dem Franciskaner-Kloſter zu Halberſtadt.

Ueber die Mechanik der Orgel und über den Bau der beſten Orgeln in ganz Europa haben Werkmeiſter und Adelung die beſten Werke geſchrieben *).

Adelung hat über die Natur eines jeden Regiſters, über die Vortheile und Gebrechen unſerer Orgel, und über die beſtmögliche Einrichtung derſelben ein gründliches Buch geliefert. Doch ſtundenlange Intuition an der Seite eines Meiſters nützt mehr, als jahrelange Lectüre über dieſen Gegenſtand.

Ideal eines Orgelſpielers.

So wie die Orgel das erſte Inſtrument iſt, ſo iſt auch der Organiſt der erſte Muſiker. Die Behandlung der Orgel iſt äußerſt ſchwer, und man muß dazu mit intellectuellen und phyſiſchen Vollkommenheiten ausgerüſtet ſeyn. Unter jene rechne ich: Genie und Studium. — Wem nicht Geniusglut im Buſen flammt, der wird nie ein bedeutender Organiſt. Und wer ſich bloß auf ſein Genie verläßt und die Natur dieſes ſchweren Inſtruments nicht ſorgfältig ſtudiert, der wird ewig Naturaliſt bleiben: einzelne Feuerflocken werden

*) Der verdienſtvolle Kanzleibuchdrucker Wagner in Ulm hat ein Verzeichniß aller bekannten Orgeln verfertigt, woran er dreißig Jahre lang ſammelte: dieß nützliche Werk iſt aber noch nicht im Druck erſchienen.

Bewunderung erregen; aber das Ganze wird doch nie eine Feuermasse bilden.

Fürs erste muß der Organist den Contrapunkt aufs genaueste studieren; denn auf der Orgel hat der Contrapunkt seine eigentliche Heimath.

Ein wahrer Organist muß ein gegebenes Thema zur Fuge auf der Stelle gründlich ausführen können; und dergleichen Fertigkeit läßt sich ohne tiefes Studium des Contrapunkts nicht denken. Wie viel Geschicklichkeit gehört nicht dazu, die Ausweichungen gehörig zu lenken, die vollen Harmonien richtig zu treffen, den Grundsatz umzukehren, den einfachen und doppelten Contrapunkt anzuwenden, und alles das mit Feuer zu thun!

Die Phantasie ist fast ein ganz eigenes Produkt des Genius. Ohne feurige Einbildungskraft, ohne Schöpfergeist, ohne augenblickliche Einfälle wird keiner eine tüchtige Phantasie hervorbringen. Die Phantasie hat mit der poetischen Dithyramb ungemein viel Aehnliches: sie tritt aus dem Gebiete der Regeln und des Tactes; sie wässert und befruchtet, ohne jemals zu überschwemmen; sie fährt in Himmel, sie stürzt zur Hölle, alle Arten der Tonkunst liegen in ihrem Umkreis. Aus dieser Beschreibung erhellt schon, daß es wenige Menschen geben könne, die gut phantasieren: denn fürs erste ist der Schöpfergeist äußerst selten; und dann ist nicht jede Stunde eine Schäferstunde des Genies. Lernen läßt sich das Phantasieren ganz und gar nicht; denn ob es gleich Einige gibt, die Phantasien auswendig lernen, so ist doch nichts leichter, als die einstudierte von der selbstgeschaffenen zu unterscheiden. — Die Phantasie ist mit-

hin das erſte untrügliche Kennzeichen eines treffl[i]chen Organiſten. —

Die Vorſpiele und Zwiſchenſpiele ſind viel leichter; denn man kann durch Nachahmung hierin eine ziemliche Stärke erlangen, und weil ſie in den Ufern des Takts einherziehen, ſo iſt der Vortrag ungleich weniger Schwierigkeiten unterworfen.

Die Natur der Vorſpiele iſt kürzlich dieſe: ſie müſſen dem Stoffe des Liedes aufs genaueſte angemeſſen ſeyn. Z. B. das Vorſpiel auf das Lied: O Ewigkeit, du Donnerwort! u. ſ. w. muß Schrecken und Entſetzen erregen; ſo wie das Vorſpiel auf das Lied: O Jeruſalem du Schöne u. ſ. w. Sehnſucht und Verlangen nach dem Himmel wecken muß. Wer den Text eines Liedes tief fühlt, der wird nie die Unſchicklichkeit begehen, daß er auf das Lied: O Traurigkeit, o Herzeleid! u. ſ. w. frech präludirt; und über das Lied: Nun danket alle Gott, u. ſ. w. eine ſchwarze lethargiſche Brühe hingießt.

Während der Communion, wo die Präludien meiſt lang ſeyn müſſen, ſind das Andante, Adagio, Largo, Aſſetuoſo, Amoroſo und das Cantabile ſehr zu empfehlen. Nur muß man ſich hüten vor profanen Einfällen und vor leichtſinnigen Takten und Bewegungen, damit der Zuhörer nicht in ſeiner Andacht geſtört werde. Aus der Kirche iſt es erlaubt, ein Allabreve oder Allegro zu ſpielen, um gleichſam die Gemeinde von ihrer Anſtrengung in etwas abzuſpannen. Doch auch hier muß man ſich aus Ehrfurcht für die Religion hüten, nicht in den leichtſinnigen Dreiachtel-

Tact zu verfallen, auf daß die Gemeinde nicht versucht werde, aus der Kirche zu tanzen: hingegen gehen Sechsachtel und Zwölfachtel, jedoch in äußerst mäßiger Bewegung, an. Am besten ist's, man wählt den Allabrevetakt, der Lebhaftigkeit und Feuer mit Unschuld vereinigt.

Die Zwischenspiele sind schwerer und wichtiger, als mancher glaubt. Sie sollen eigentlich immer die folgende Zeile des Liedes auslegen. Wer einen profanen Gedanken zur Vorbereitung eines heiligen Gedanken wählt, säet Unkraut unter den Weitzen; und wer vor einen aufjauchzenden Gedanken ein trauriges, durch Semitonien hinschleichendes Zwischenspiel setzt, der weiß nicht, was er singt, und weiß nicht, was er spielt. Vor einschläfernden, immer wieder kommenden, affenmäßig gelernten Zwischenspielen muß man sich ebenfalls hüten, weil sie die Gemeinde langweilen. Schöne Läufer durch die Applicaturen, Terzen und Sextengänge; einfache und wo möglich doppelte Triller, angenehmes Hinschleichen durch die halben Töne, nicht allzu rasches und schnelles Hinstürzen durch Septimen und Sextquinten-Accorde, und tausendfache Winkelzüge, wodurch der Zuhörer unterhalten wird, sind das untrüglichste Recept zu diesen Zwischenspielen. Vor allen geilen Auswüchsen unter dem Choral muß man sich um so mehr hüten, als sie wie Gift in das Herz des Zuhörers einschleichen. Ein Herrenhuter wohnte vor einigen Jahren einem Gottesdienste bei, wo ein sehr guter, aber manchmal etwas petulanter Organist spielte: der Organist beging die Unvorsichtigkeit, einen profanen Satz zum Zwischenspiele zu wählen. Nach

geendigtem Gottesdienſte ſagte der Herrenhuter zum Organiſten: Sie haben mich heute geärgert, denn den Läufer zwiſchen dem Choral hörte ich vor zwanzig Jahren in einer Komödie. — So ſtreng dieſe Forderung iſt, ſo muß man doch hierin der Vorſchrift des Apoſtels Paulus folgen, welcher allen Vorſtehern der Gemeinde, folglich auch den Organiſten, die Lehre gibt, ihrer ſchwachen Brüder zu ſchonen. Man leſe, was der berühmte Capellmeiſter Reichard in Berlin hierüber Schönes und Nachdrückliches geſagt hat.

Die Hauptſtärke des wahren Orgelſpielers muß im Vortrage des Chorals beſtehen. Dieſer Vortrag iſt dreifach: Man ſpielt entweder den Choral der Gemeinde ſimpel vor, oder verändert ihn kunſtmäßig, oder begleitet damit die Gemeinde. Im erſten Falle ſind Einfalt und Schönheit aufs äußerſte zu empfehlen. Man wählt z. B. zum Vortrag der Melodie ein Flötenregiſter; oder, wo ſie vorhanden iſt, die göttliche Vox humana, ſpielt die Melodie ganz einfach mit äußerſtem Gefühle des herrſchenden Tons. Zur Begleitung aber auf dem andern Manual nehme man etwa Viola di gamba, und ſpiele das Pedal nur einfach, damit die ſanfte Melodie nicht zertrümmert werde. Dieſe ſehr ſchwere Art zu ſpielen, erfordert viel Genie und Empfindung.

Die kunſtmäßige Variation läßt ſich mechaniſch erlernen; man kann ſie fugenartig, oder mit laufendem Baſſe ausführen, mit doppeltem oder einfachem Pedal, wobei die treffende und ſchnelle Veränderung der Regiſter große Wirkung hervorbringt. — Man muß ſich hier beſonders vor Weitläufigkeit

und pedantiſchen Modulationen hüten; auch die Melodie nie in einem Strudel von fremden Manieren erſäufen. Unter dem Geſange iſt es ganz und gar unſchicklich, den Choral zu variren. Einfachheit, Tonfülle, ſtark beſetztes, durchſchneidendes Pedal, ungekünſtelte Modulationen, richtige und ſchöne Harmonien ſind es allein, was in dieſer Lage vom Künſtler gefordert wird. Nur elende Schulmeiſter und Stümper ſuchen darin eine Ehre, wenn ſie die Gemeinde mit allzu gekünſtelten Ausweichungen verwirren.

Die Kenntniß der Regiſter iſt für einen Organiſten eben das, was die Farbenmiſchung für einen Maler iſt. Die beiden Seiten der Orgel ſind des Virtuoſen Pallette; und je ſchneller, richtiger, dem allmäligen Wachsthum der Töne angemeſſener ein Organiſt die Regiſter zu ziehen oder zu bergen weiß; je beſſer verſteht er ſein Inſtrument.

Das Pedal hat große Schwierigkeiten, ſowohl wegen ſeiner ungeheuern Stärke, als wegen ſeiner verſchiedenen Natur. Man darf ſelten mit dem rechten Fuße treten, wie mit dem linken; denn jener gehört eigentlich in die Sphäre des obligaten Violoncells; dieſer aber gränzt an die Natur des Violons und der Baßpoſaune. Man muß ſich eigene Pedalſchuhe verfertigen laſſen, wobei die Abſätze ſehr hoch ſeyn müſſen, damit ich Terzen, und durch Sprünge ſogar Quarten hervorbringen kann. Im übrigen iſt die Theorie des Pedals mit dem Generalbaſſe eins.

Zu all dieſen großen Vorzügen des Organiſten müſſen noch unentbehrliche phyſiſche Vollkommenheiten hinzu kommen. Seine Fauſt muß

ſtark ſeyn und ausnehmend viel Schnellkraft beſitzen. Dazu werden ſtarke Nerven erfordert, eine weitgriffige Hand, und Füße, faſt mit Tänzerfertigkeit begabt. Man ſieht hieraus, wie ſchwer ein ſolches Ideal zu erreichen ſey, und wie hoch man einen Mann ſchätzen müſſe, der am weiteſten an dieſem Maßſtabe hinaufmißt.

Vom Flügel oder dem Claviere.

Das Clavier hat unter allen Inſtrumenten in unſern Tagen das größte Glück gemacht. Im vorigen und in der erſten Hälfte des laufenden Jahrhunderts fand man in ganzen Provinzen kaum einen Clavierſpieler; jetzt ſpielt, ſchlägt, trommelt und dudelt alles: der Edle und Unedle, der Stümper und Kraftmann; Frau, Mann, Bube, Mädchen. Ja das Clavier iſt ſogar einer der wichtigſten Artikel in der modiſchen Erziehung geworden. Dieſem allgemeinen Enthuſiasmus hat auch das Inſtrument ſeine jetzigen großen Verbeſſerungen zu verdanken.

Um die Grundſätze des Claviers genau zu beſtimmen, müſſen die Claviere ſelbſt vorher genau von einander unterſchieden werden.

I. Der Flügel, der entweder mit Rabenkielen, oder noch beſſer, aber freilich weit koſtbarer, mit goldenen Blechlein die Saiten juckt und ſchwingt, hat bloßen ſimpeln Umriß; aber ſo deutlich marquirt, und ſo ſcharf gezeichnet, wie die Natur eines Knellers oder Chodowiecys ohne

Schattirung. — Auf diesem Instrumente muß man zuerst reinen Vortrag lernen, oder welches eins ist, man übt die Faust in der richtigen musikalischen Zeichnung. Man darf nur mit der Hand wanken, so ist der Contur des Stücks auf diesem Instrumente verzerrt. Aus diesem wichtigen Grunde soll sich der Anfänger zuerst auf dem Flügel üben, eine geflügelte, wohl gesetzte Faust erwerben, und sich im genauesten, gemessensten Vortrage des Tonstücks zuvor befestigen, ehe er zu andern Clavierarten übergeht.

Wer auf einem Friederizischen, Silbermannschen, oder Steinschen Flügel (denn diese sind unter allen bisher bekannten bei weitem die besten) ein Stück rund vorzutragen gelernt hat, der wird auf andern Clavieren desto leichter fortkommen. Nur muß man nicht zu lange beim Flügel weilen; denn dieß Instrument ist mehr zum Allegro, als zum Adagio, folglich mehr zur Kunst, als zum Vortrag gefühlvoller Stücke schicklich.

II. Fortepiano, dieses vortreffliche Instrument ist — Heil uns! — wieder eine Erfindung der Deutschen. Silbermann fühlte die Unart des Flügels, der entweder ganz und gar das Colorit nicht ausdrücken konnte, oder es durch Züge in allzu starken Contrasten ausdrückte, so tief, daß er auf ein Mittel dachte, Farben in den Flügel zu bringen. Er und seine Nachfolger kamen also auf die große Erfindung, das Forte und Piano ohne Züge, weil Züge nur aufhalten, bloß durch den Druck der Faust in der möglichsten Schnelligkeit hervorzubringen. Wenn man das Mezzotinto noch ins Fortepiano bringen könnte;

ſo wäre für den großen Flügelſpieler kein Wunſch mehr übrig. Man hat ſeitdem dieſes herrliche Inſtrument zu einer ſolchen Vollkommenheit gebracht, daß man nicht ſowohl durch das Knie, womit man die Stärke und Schwäche der Töne ohne zu grimaſſiren modificirt, als vielmehr durch die Schnellkraft der Finger den ganzen Zauber der Tonkunſt lenken kann. Es gibt Fortepianos von 10, 12 bis 20 Zügen. Ja, ein Edelmann in Mainz hat eins verfertiget, wo die Flöte, Geige, das Fagot, die Hoboe, ja ſogar die Hörner und Trompeten ins Fortepiano gezaubert wurden. Wenn das Geheimniß des Baues von dieſem großen Erfinder der Welt kund gethan wird, ſo hat man ein Inſtrument, das alle andern verſchlingt.

Spath in Regensburg, Frick in Berlin, Silbermann in Straßburg, Strouth in London, und vor allen andern Stein in Augsburg, machen jetzt die beſten Fortepianos, die man kennt.

Die Art, dieſes Inſtrument zu behandeln, iſt vom bekielten Flügel ſehr verſchieden. Dieſer erheiſcht bloß leiſe Berührung; das Fortepiano aber Abſchnellung oder Abſtreifung. Das muſikaliſche Colorit kann hier ſo ziemlich, bei weitem aber noch nicht in all ſeinen Nüancen ausgedrückt werden.

III. Claviecord, dieſes einſame, melancholiſche, unausſprechlich ſüße Inſtrument, wenn es von einem Meiſter verfertiget iſt, hat Vorzüge vor dem Flügel und dem Fortepiano. Durch den Druck der Finger, durch das Schwingen und Beben der Saiten, durch die ſtarke oder leiſere Berührung der Fauſt, können nicht nur die muſikaliſchen Lokalfarben, ſondern auch die Mitteltinten, das Schwel-

len und Sterben der Töne, der hinschmelzende, unter den Fingern verathmende Triller, das Portamento oder der Träger, mit einem Wort, alle Züge bestimmt werden, aus welchen das Gefühl zusammengesetzt ist. Wer nicht gerne poltert, rast und stürmt; wessen Herz sich oft und gern in süßen Empfindungen ergießt, der geht am Flügel und Fortepiano vorüber, und wählt ein Clavicord von Fritz, Spath, oder Stein. — Daher gibt es sehr viele Flügel- und Fortepianospieler; aber äußerst wenige Clavieristen.

Die Claviecorde haben heutiges Tages fast ihren Gipfel erreicht: sie sind von fünf bis sechs Oktaven, sind gebunden und ungebunden, mit und ohne Lautenzüge; und kaum scheint für den fühlenden Spieler diesem Instrumente noch eine Vollkommenheit mitgetheilt werden zu können.

IV. Pantalon. Ein Zwerg vom Fortepiano. Da er zu sehr blechelt, so ist das Instrument ewig unfähig, in der musikalischen Republik Ton anzugeben. Das Traktament dieses Instruments ist: leise Berührung. Da es bloß Tangenten hat, die aus Hämmerchen oder Tocken bestehen, so muß es mehr geschnellet, als durchgeknetet werden. Die Vibration läßt sich hier am vollkommensten ausdrücken: allein alle Empfindungen scheitern, weil die Nüancen oder Mitteltinten fehlen. Das ewige Hüpfen nach Spatzenart, von einem Tone zum andern ohne Ausfüllung der Lücken; das Toben, Rasseln und Blecheln dieses Instruments macht es für wenige Gesellschaften erträglich und prophezeiet ihm sein nahes Ende.

V. Harmonika. Der Erfinder dieser Clavier-

art war Franklin, eine von den Säulen, worauf sich die neue amerikanische Größe stützt. Deutsche haben dieses Instrument vervollkommnet. Es besteht aus gestimmten Glasscheiben, oder Glocken, alle nach der Peripherie der Töne gestimmt. Durch das Reiben mit nassen Fingern wird der Ton von seiner ersten Entstehung bis zu seiner vollen Reife in der höchsten Delicatesse hervorgebracht. Der gefühlvolle Spieler ist für dies Instrument ganz geschaffen. Wenn Herzblut von den Spitzen seiner Finger träuft; wenn jede Note seines Vortrags Pulsschlag ist; wenn er Reiben, Schleifen, Kitzeln übertragen kann, dann nähere er sich diesem Instrument und spiele.

Frick, ein Deutscher, hat es zur größten Vollkommenheit gebracht. Allein im Gebiete der Tonkunst ist es nur provinciell und verdient keinen weitern Wirkungskreis. Die zerbrechlichen Glocken, die außerordentliche Schwierigkeit der Stimmung; der hohle äußerst melancholische, und zur tiefsten Schwermuth einladende Ton; die Schwere des Fortschritts von einer Glocke zur andern; die Unmöglichkeit, nur ein mittelmäßiges Allegro darauf herauszubringen; der ewig heulende, klagende Gräberton — machen das Instrument zu einer schwarzen Tinte, zu einem großen Gemälde, wo in jeder Gruppe sich die Wehmuth über einen entschlafenen Freund beugt.

VI. Melodika. Diese große Erfindung Stein's füllt all' die angegebenen Mängel des Claviers aus. Es hat Mitteltinten (Schwebung), Zerfließungen der Töne, welche durch Stahlfedern an den Tasten angebracht sind, mit einem Wort, ganz

die Eigenschaften, daß es Sclavin vom Spieler ist, ohne jemals den Spieler zum Sclaven zu machen. Der Finger des Spielers herrscht als Scepter. Die Tangenten sind wie Brei, oder lassen sich zerkneten wie Teig. An der Claviatur dieses Instruments ist eine Stahlfeder angebracht, die der leisesten Berührung gehorcht. — Dieses Instrument würde beinahe das vollkommenste seyn, wenn es nicht ganz und gar auf Pfeifen reducirt wäre. Der höchste Vortrag besteht allein auf dem besten Vortrag des Flötenspielers, — und dann weiter nichts. — Es ist also ein Instrument, womit man nur färben, aber nie neue Melodien schaffen kann; — herrlicher Tusch, ohne Rücksicht auf gute Zeichnung *).

Die übrigen Abartungen von den Clavicorden und Clavieren, z. B. das näselnde Schnarrwerk, die Portativ-Claviere, die Positive, verdienen aus dem Grunde keine Bemerkung, weil sie wahre Kenner nie geschätzt haben. Ob aber noch eine neue Clavierart möglich sey? das ist eine Frage, die ein musikalischer Baco auflösen muß. Möglich ist sie. Die Bedürfnisse des spielenden Genies müssen dieß entscheiden.

*) Der Erfinder hat selbst eine gedruckte Beschreibung davon bekannt gemacht.

Von der
Applicatur oder dem Fingersatze.

Bei der richtigen Behandlung dieses ersten Instruments kommt es vorzüglich auf die Applicatur oder den Fingersatz an. Dieser kann für das Genie eigentlich gar nicht bestimmt werden, denn dieses kann Sätze erfinden, die einen neuen Daumensatz erfordern. Allein für die schon erfundenen, durch alle Tonarten gehenden Läufer, läßt sich eine Faustsetzung oder Applicatur denken, die unerreichbar ist.

Wir wollen sie durch alle 24 Töne beisetzen 1) ist der Daumen, 2) der Zeigefinger, 3) der Mittelfinger, 4) der Ringfinger, 5) der kleine oder Ohrenfinger.

Diese vorgesetzte Applicaturen sind, wie man sieht, von der Natur abgeschöpft, allein noch lange nicht hinreichend für alle Bedürfnisse der Kunst. Der Künstler ist ein Gott; schafft er neue Tiraden, so muß er auch neue Applicaturen schaffen. Daher sollten alle große Tonsetzer den Fingersatz, wie z. B. Bach, Vogler und andere, durch Zeichen bemerken. Die verschiedenen Winkelzüge der Ton-

kunſt, ſo wie ſie von großen Coloriſten beobachtet wurden, müſſen auch vom Clavieriſten in Acht genommen werden. Hier ſind einige der ewigen Grundgeſetze, welche den Clavierſpieler leiten — und ewig leiten müſſen.

1) Zögling des Claviers! lies richtig! — kannſt du dieß, ſo kannſt du alles.

Die Kunſt zu leſen iſt aber ſo groß, hat ſo unendliche Modificationen, daß es äußerſt ſchwer iſt, über ſelbige zu ſtammeln. Doch ich will einige Würfe wagen, und dem äſthetiſchen Vortrage des Claviers eine Sprache leihen.

2) Erſt übe man ſich im grammatiſchen Vortrage und treffe die muſikaliſchen Pulſe aufs genaueſte. Man umſchreibe das Gerippe des Stücks, beſtimme alle Gränzlinien der Melodik aufs richtigſte, und ſpreche mit philoſophiſcher Kälte nach, was der Tonſetzer vorſprach. Dann übe man ſich im Vortrage ſelber. Iſt er komiſch, ſo ſchneidet man ab, und leckt mit den Fingern gleichſam die Taſten.

3) Die Fauſt muß immer brilliant ſeyn; die Finger halbrund und ſanft gebogen. Sobald ſie ſich ſtrecken, ſo ſind alle Nerven ſtraff, und kein ſchneller Vortrag läßt ſich denken. Iſt aber der Vortrag tragiſch, ſo wird nichts abgeſtoßen, ſondern alles abgeſchleift. Die Töne zerfließen unter den Fingern: ſie beben, zittern, leben, ſterben.

4) Coloraturen im Adagio ſind Unſinn, ſo ſehr die Mode dieſen Unſinn authoriſirt. Man glaubt ruhende Taſten durch Schnörkel beſeelen zu wollen; aber Schnörkel beſeelen nie, ſie tödten die Bebung der Träger; der Mordent, der halbe und

ganze Triller, die Fermen und die Cadenz müſſen mit ausnehmender Grazie vorgetragen werden. Um die Fauſt brilliant zu erhalten, muß der Daumen, immer ſein Zauberſpiel ſpielen. Dieſer wichtige Finger ſetzt in Thälern oder in niedern Taſten an, und läßt die andern Finger auf Hügeln tanzen. — In dieſer Bemerkung liegt der ganze Zauber der Applicatur.

5) Um aus allen Tönen ſpielen zu können, muß man ſich frühzeitig im Hinaufſetzen und Hinunterſetzen üben. Zum Beiſpiel: eine welſche Arie geht aus D *dur;* wie ſchnell iſt ſie in A *dur* zu verpflanzen, wenn wir uns den Baßſchlüſſel denken! Daher iſt die Wichtigkeit der Schlüſſel ſo groß, daß der wahre Clavieriſt nie fehlen kann, wenn er ſie immer gegenwärtig hat. Iſt z. B. C der Grundton, und die Gemeinde zieht um einen halben Ton, ſo denke ich mir gar leicht die Bezifferung *Cis;* fällt aber die Gemeinde, ſo denke ich mir lauter B in der muſikaliſchen Charakteriſtik. Mit einem Wort: jede Erhöhung oder Vertiefung läßt ſich durch Schlüſſel beſtimmen. Darum hat Vogler ganz Unrecht, wenn er durch ſein Syſtem ſo viele Schlüſſel aus der Muſik ausrottet, und damit allen Clavier- und Orgelſpielern den Zauberſtab der Umwandlung — oder des Uebertritts in andere Töne aus den Händen windet.

6) Der Vortrag auf dem Claviere überhaupt theilt ſich ein in Solo oder in Begleitung.

Vom Solospielen.

Dieß kann eigentlich nur der wahre Virtuos, oder das musikalische Genie leisten. Alle Solis, die nicht von Eingeweihten in den Geheimnissen der Kunst gespielt werden, sind Wechselbälge der Tonkunst, und haben den Claviervortrag in übles Gerücht gebracht. Der Solospieler muß entweder seine eignen oder fremde Phantasien vortragen. In beiden Fällen muß Genie sein Eigenthum seyn. Will ich eine Sonate von Bach vortragen, so muß ich mich so ganz in den Geist dieses großen Mannes versenken, daß meine Ichheit wegschwindet und Bachisches Idiom wird. Alle mechanischen Fertigkeiten: Ohr, geflügelte Faust, Fingersatz, Taktfestigkeit, Verständniß des Instruments, Lesekunst und dergleichen weggerechnet; so wage sich nur kein Solospieler auf den Schauplatz, wenn er nicht Schöpferkraft besitzt; wenn er nicht die Noten in eben so viel Feuerflocken zu verwandeln weiß; wenn er nicht die begleitenden Stimmen um ihn, wie die Zuhörer versteinern kann, und — ach, wenn er unfähig ist, dem Geiste zu gebieten, in allen zehn Fingern zu brennen.

Nach dem Solospielen kommt die schwere Kunst der Begleitung. Viele glauben hierin schon ausstudiert zu haben, und sie sind noch in den Elementen dieser Kunst. Zum richtigen Begleiter gehört erstlich: vollkommene Kenntniß des Generalbasses. Es ist freilich sicherer, wenn man die Stücke beziffert; allein auch ohne Bezifferung muß der Accompagnist fähig seyn, ein Stück mit Kraft und Nachdruck zu begleiten. Was den Ge-

neralbaß betrifft, ſo gehört er zur mathematiſchen, und nicht zur äſthetiſchen Muſik. Der große Bach hat hierüber eine ſo vortreffliche Anleitung gegeben, daß kaum mehr ein Zuſatz möglich iſt. Vogler erfand ein neues Syſtem der Begleitung, es ſcheint mir aber, den Damen zu gefallen, allzu kurz und geſchmeidig gerathen zu ſeyn. Nur der tiefſinnige Muſiker, nicht die bloß zum Zeitvertreib ſpielende Dame, iſt fähig, jedes Stück ſo zu begleiten, wie es ſeine Natur erheiſcht. Man muß die Lehre von der gleichzeitigen und fortſchreitenden Harmonik; die äußerſt ſchwere Lehre der Ausweichungen, des vorbereiteten und unvorbereiteten Uebergangs von einem Ton in den andern; die Schönheit des Geſangs, und ſonderlich die Discretion mit dem Sänger oder der Sängerin, immer gleichen Schritt zu halten, — lange ſtudiert, lange geübt haben, ſonſt wird man ohne alle Empfindung hacken und poltern, aber nie begleiten; dahet iſt der Accompagniſt in allen europäiſchen Orcheſtern von ſo großer Wichtigkeit, daß er den Rang unmittelbar nach dem Capellmeiſter hat. Ja die meiſten Capellmeiſter übernehmen dieß höchſt wichtige Amt ſelber.

Violine oder Geige.

Dieß Inſtrument iſt eine der größten Erfindungen in der Tonkunſt — um ſo vortrefflicher, je einfacher es iſt. Seine Geſchichte verliert ſich ins graueſte Alterthum; doch wollt' ich nicht wie Burnei behaupten, daß ſchon die Juden und Griechen Violinen gehabt hätten: denn dasjenige In-

ſtrument, welches Luther Geige überſetzt, iſt (wie Pfeifer in ſeiner Abhandlung über die hebräiſche Poeſie richtig erwies) keine Violine, ſondern eine Leier geweſen. Die *ὕλον*, Hylin der Griechen, war ebenfalls keine Geige, ſondern wie man aus Abzeichnungen auf Gemmen und Münzen ſieht, unſtreitig ein Heptachord oder Lyra geweſen. Aber außer Zweifel iſts, daß die Violine aus der Leier entſprang, und höchſt wahrſcheinlich eine Erfindung der Spanier iſt. Die Geſchichtſchreiber dieſer Nation wenigſtens thun unſrer heutigen Geige am erſten Erwähnung, und definiren dieß Inſtrument ſo: »Wir ſind darauf gekommen, eine Lyra, Guitarre, oder wie man ſie jetzt nennt, eine Violine mit Schafsdärmen zu beziehen, und mit einem mit Harz beſtrichenen Roßſchwanz Zaubertöne hervor zu locken.«

Dieſes Zeugniß führt Muratori an. Ob aber auch die Spanier Erfinder von der Stimmung der Geige ſind, daran zweifle ich aus trifftigſten Gründen. Die Spanier ſtimmen noch jetzt die Violine häufig, wie wir die Viol d'Amour oder Zitter ſtimmen, z. B.

1) *A.*
2) *Fis.*
3) *D.*
4) *A.*

Unſere heutige meiſterhafte Stimmung der Violine nach Quinten iſt unſtreitig eine Erfindung der Welſchen, und wie Muratori und Martini behaupten, die Erfindung eines Mönchs im Romaneſiſchen. Schade, daß der Name dieſes großen Erfinders in unverdienter Vergeſſenheit ſchlummert!

Dieſe Stimmung iſt ſo vortrefflich, und zugleich ſo vollkommen, daß keine vollkommnere mehr möglich iſt. Dadurch hat man es dahin gebracht, daß man alle Stücke, ſie mögen vom weiteſten Umfang ſeyn, mit Leichtigkeit und Schönheit herausbringen kann. Und da die Mitteltinten, ja die feinſten Nüancen derſelben, in dieſem Bezirk liegen, und durch unmerkliches Gleiten auf dem Griffbrete herausgebracht werden können; ſo hat dadurch die Violine merkliche Vorzüge vor dem Clavicord erhalten. Die Theorie der Violine hat, wie wir bereits erwähnt haben, Mozart am beſten beſtimmt; nur iſt ſein Bogenſtrich zu Tartiniſch, und zum Preſto nicht ſchicklich genug.

Treffliche Applicatur, eine äußerſt gelenkige Hand, leichte, für jeden Vortrag angemeſſene Bogenlenkung, ein reiner Strich, ausdruckvolles Harpeggio, mit einem Wort — Feuer und richtiger Geſchmack, müſſen bei einem wahren Violiniſten anzutreffen ſeyn. Ein großer Geiger iſt ein großer Mann: er kann Stürme von Leidenſchaften erregen und beilegen. Der komiſche wie der tragiſche Styl liegt in ſeinem Gebiete. Ohne langes Studium, und ſonderlich ohne Geniusglut, wird es alſo nie einen großen Geiger geben. Ein Violiniſt darf zwar die Compoſition nicht ſo ſtreng ſtudieren wie der Clavieriſt; allein er wird doch nie groß in ſeiner Kunſt werden, ohne das Studium des reinen Satzes. Der Geiger, der ſeine Concerte und Sonaten ſelbſt ſetzen kann, wird dieß auch weit beſſer thun, als ein anderer, der die Kunſt des reinen Satzes nicht verſteht. Auch der Violiniſt beſtätigt die große Wahrheit, daß bloße

Ausübung ohne genaues Studium der Grundsätze, nie einen großen Mann bilde.

Die besten Violinen in der Welt sind: die Stein'schen, die Cremoneser (das neue Cremona muß bei der Violine sorgfältig von dem alten unterschieden werden); die Wiener Geigen, die Prager, Pariser, Nürberger und Münchner.

Die Geige, dieses vortreffliche Instrument, hat sich in viele Zweige verbreitet.

Die Bratsche oder Viole.

Eine Altgeige, die der Musik große Dienste leistet. In neuern Zeiten ist sie mit großer Wirkung auch zum Solospielen angewandt worden. Doch hat dieß Instrument etwas so Trauriges, etwas so zur sanften Klage Gestimmtes, daß man es nicht in die Länge allein anhören kann. Man setzt heutiges Tages in den meisten Opern und Kirchenstücken auch zwei Bratschen; allein der Componist bedarf großer Behutsamkeit, wenn er nicht dadurch in Uebellauter, in Durchkreuzung mit andern Instrumenten, und in Verletzungen der Harmonie verfallen will.

Der Umriß der Viole ist der Natur des Instruments nach äußerst scharf, fast wie Glaston. Jeder neue Takt muß so ferm eingeschnitten werden, daß er wie ein Scheermesser die ganze Symphonie durchschneidet. Es ist mithin sehr gefehlt, wenn man bloß mechanische oder mittelmäßige Köpfe an die Bratsche setzt. Die Stimmung der Bratsche ist:

1) *A.*
2) *D.*

ſo wäre für den großen Flügelſpieler kein Wunſch mehr übrig. Man hat ſeitdem dieſes herrliche Inſtrument zu einer ſolchen Vollkommenheit gebracht, daß man nicht ſowohl durch das Knie, womit man die Stärke und Schwäche der Töne ohne zu grimaſſiren modificirt, als vielmehr durch die Schnellkraft der Finger den ganzen Zauber der Tonkunſt lenken kann. Es gibt Fortepianos von 10, 12 bis 20 Zügen. Ja, ein Edelmann in Mainz hat eins verfertiget, wo die Flöte, Geige, das Fagot, die Hoboe, ja ſogar die Hörner und Trompeten ins Fortepiano gezaubert wurden. Wenn das Geheimniß des Baues von dieſem großen Erfinder der Welt kund gethan wird, ſo hat man ein Inſtrument, das alle andern verſchlingt.

Spath in Regensburg, Frick in Berlin, Silbermann in Straßburg, Strouth in London, und vor allen andern Stein in Augsburg, machen jetzt die beſten Fortepianos, die man kennt.

Die Art, dieſes Inſtrument zu behandeln, iſt vom bekielten Flügel ſehr verſchieden. Dieſer erheiſcht bloß leiſe Berührung; das Fortepiano aber Abſchnellung oder Abſtreifung. Das muſikaliſche Colorit kann hier ſo ziemlich, bei weitem aber noch nicht in all ſeinen Nüancen ausgedrückt werden.

III. Claviecord, dieſes einſame, melancholiſche, unausſprechlich ſüße Inſtrument, wenn es von einem Meiſter verfertiget iſt, hat Vorzüge vor dem Flügel und dem Fortepiano. Durch den Druck der Finger, durch das Schwingen und Beben der Saiten, durch die ſtarke oder leiſere Berührung der Fauſt, können nicht nur die muſikaliſchen Lokalfarben, ſondern auch die Mitteltinten, das Schwel-

len und Sterben der Töne, der hinschmelzende, unter den Fingern verathmende Triller, das Portamento oder der Träger, mit einem Wort, alle Züge bestimmt werden, aus welchen das Gefühl zusammengesetzt ist. Wer nicht gerne poltert, rast und stürmt; wessen Herz sich oft und gern in süßen Empfindungen ergießt, der geht am Flügel und Fortepiano vorüber, und wählt ein Clavicord von Fritz, Spath, oder Stein. — Daher gibt es sehr viele Flügel- und Fortepianospieler; aber äußerst wenige Clavieristen.

Die Clavicorde haben heutiges Tages fast ihren Gipfel erreicht: sie sind von fünf bis sechs Oktaven, sind gebunden und ungebunden, mit und ohne Lautenzüge; und kaum scheint für den fühlenden Spieler diesem Instrumente noch eine Vollkommenheit mitgetheilt werden zu können.

IV. Pantalon. Ein Zwerg vom Fortepiano. Da er zu sehr blecheln, so ist das Instrument ewig unfähig, in der musikalischen Republik Ton anzugeben. Das Traktament dieses Instruments ist: leise Berührung. Da es bloß Tangenten hat, die aus Hämmerchen oder Tocken bestehen, so muß es mehr geschnellet, als durchgeknetet werden. Die Vibration läßt sich hier am vollkommensten ausdrücken: allein alle Empfindungen scheitern, weil die Nüancen oder Mitteltinten fehlen. Das ewige Hüpfen nach Spatzenart, von einem Tone zum andern ohne Ausfüllung der Lücken; das Toben, Rasseln und Blecheln dieses Instruments macht es für wenige Gesellschaften erträglich und prophezeiet ihm sein nahes Ende.

V. Harmonika. Der Erfinder dieser Clavier-

art war Franklin, eine von den Säulen, worauf sich die neue amerikanische Größe stützt. Deutsche haben dieses Instrument vervollkommnet. Es besteht aus gestimmten Glasscheiben, oder Glocken, alle nach der Peripherie der Töne gestimmt. Durch das Reiben mit nassen Fingern wird der Ton von seiner ersten Entstehung bis zu seiner vollen Reife in der höchsten Delicatesse hervorgebracht. Der gefühlvolle Spieler ist für dies Instrument ganz geschaffen. Wenn Herzblut von den Spitzen seiner Finger träuft; wenn jede Note seines Vortrags Pulsschlag ist; wenn er Reiben, Schleifen, Kitzeln übertragen kann, dann nähere er sich diesem Instrument und spiele.

Frick, ein Deutscher, hat es zur größten Vollkommenheit gebracht. Allein im Gebiete der Tonkunst ist es nur provinciell und verdient keinen weitern Wirkungskreis. Die zerbrechlichen Glocken, die außerordentliche Schwierigkeit der Stimmung; der hohle äußerst melancholische, und zur tiefsten Schwermuth einladende Ton; die Schwere des Fortschritts von einer Glocke zur andern; die Unmöglichkeit, nur ein mittelmäßiges Allegro darauf herauszubringen; der ewig heulende, klagende Gräberton — machen das Instrument zu einer schwarzen Tinte, zu einem großen Gemälde, wo in jeder Gruppe sich die Wehmuth über einen entschlafenen Freund beugt.

VI. Melodika. Diese große Erfindung Stein's füllt all' die angegebenen Mängel des Claviers aus. Es hat Mitteltinten (Schwebung), Zerfließungen der Töne, welche durch Stahlfedern an den Tasten angebracht sind, mit einem Wort, ganz

die Eigenſchaften, daß es Sclavin vom Spieler iſt, ohne jemals den Spieler zum Sclaven zu machen. Der Finger des Spielers herrſcht als Scepter. Die Tangenten ſind wie Brei, oder laſſen ſich zerkneten wie Teig. An der Claviatur dieſes Inſtruments iſt eine Stahlfeder angebracht, die der leiſeſten Berührung gehorcht. — Dieſes Inſtrument würde beinahe das vollkommenſte ſeyn, wenn es nicht ganz und gar auf Pfeifen reducirt wäre. Der höchſte Vortrag beſteht allein auf dem beſten Vortrag des Flötenſpielers, — und dann weiter nichts. — Es iſt alſo ein Inſtrument, womit man nur färben, aber nie neue Melodien ſchaffen kann; — herrlicher Tuſch, ohne Rückſicht auf gute Zeichnung *).

Die übrigen Abartungen von den Clavicorden und Clavieren, z. B. das näſelnde Schnarrwerk, die Portativ-Claviere, die Poſitive, verdienen aus dem Grunde keine Bemerkung, weil ſie wahre Kenner nie geſchätzt haben. Ob aber noch eine neue Clavierart möglich ſey? das iſt eine Frage, die ein muſikaliſcher Baco auflöſen muß. Möglich iſt ſie. Die Bedürfniſſe des ſpielenden Genies müſſen dieß entſcheiden.

*) Der Erfinder hat ſelbſt eine gedruckte Beſchreibung davon bekannt gemacht.

Von der

Applicatur oder dem Fingersatze.

Bei der richtigen Behandlung dieses ersten Instruments kommt es vorzüglich auf die Applicatur oder den Fingersatz an. Dieser kann für das Genie eigentlich gar nicht bestimmt werden, denn dieses kann Sätze erfinden, die einen neuen Daumensatz erfordern. Allein für die schon erfundenen, durch alle Tonarten gehenden Läufer, läßt sich eine Faustsetzung oder Applicatur denken, die unerreichbar ist.

Wir wollen sie durch alle 24 Töne beisetzen 1) ist der Daumen, 2) der Zeigefinger, 3) der Mittelfinger, 4) der Ringfinger, 5) der kleine oder Ohrenfinger.

Diese vorgesetzte Applicaturen sind, wie man sieht, von der Natur abgeschöpft, allein noch lange nicht hinreichend für alle Bedürfnisse der Kunst. Der Künstler ist ein Gott; schafft er neue Tiraden, so muß er auch neue Applicaturen schaffen. Daher sollten alle große Tonsetzer den Fingersatz, wie z. B. Bach, Vogler und andere, durch Zeichen bemerken. Die verschiedenen Winkelzüge der Ton-

kunſt, ſo wie ſie von großen Coloriſten beobachtet wurden, müſſen auch vom Clavieriſten in Acht genommen werden. Hier ſind einige der ewigen Grundgeſetze, welche den Clavierſpieler leiten — und ewig leiten müſſen.

1) Zögling des Claviers! lies richtig! — kannſt du dieß, ſo kannſt du alles.

Die Kunſt zu leſen iſt aber ſo groß, hat ſo unendliche Modificationen, daß es äußerſt ſchwer iſt, über ſelbige zu ſtammeln. Doch ich will einige Würfe wagen, und dem äſthetiſchen Vortrage des Claviers eine Sprache leihen.

2) Erſt übe man ſich im grammatiſchen Vortrage und treffe die muſikaliſchen Pulſe aufs genaueſte. Man umſchreibe das Gerippe des Stücks, beſtimme alle Gränzlinien der Melodik aufs richtigſte, und ſpreche mit philoſophiſcher Kälte nach, was der Tonſetzer vorſprach. Dann übe man ſich im Vortrage ſelber. Iſt er komiſch, ſo ſchneidet man ab, und leckt mit den Fingern gleichſam die Taſten.

3) Die Fauſt muß immer brilliant ſeyn; die Finger halbrund und ſanft gebogen. Sobald ſie ſich ſtrecken, ſo ſind alle Nerven ſtraff, und kein ſchneller Vortrag läßt ſich denken. Iſt aber der Vortrag tragiſch, ſo wird nichts abgeſtoßen, ſondern alles abgeſchleift. Die Töne zerfließen unter den Fingern: ſie beben, zittern, leben, ſterben.

4) Coloraturen im Adagio ſind Unſinn, ſo ſehr die Mode dieſen Unſinn authoriſirt. Man glaubt ruhende Taſten durch Schnörkel beſeelen zu wollen; aber Schnörkel beſeelen nie, ſie tödten die Bebung der Träger; der Mordent, der halbe und

ganze Triller, die Fermen und die Cadenz müssen mit ausnehmender Grazie vorgetragen werden. Um die Faust-brilliant zu erhalten, muß der Daumen immer sein Zauberspiel spielen. Dieser wichtige Finger setzt in Thälern oder in niedern Tasten an, und läßt die andern Finger auf Hügeln tanzen. — In dieser Bemerkung liegt der ganze Zauber der Applicatur.

5) Um aus allen Tönen spielen zu können, muß man sich frühzeitig im Hinaufsetzen und Hinuntersetzen üben. Zum Beispiel: eine welsche Arie geht aus D *dur;* wie schnell ist sie in A *dur* zu verpflanzen, wenn wir uns den Baßschlüssel denken! Daher ist die Wichtigkeit der Schlüssel so groß, daß der wahre Clavierist nie fehlen kann, wenn er sie immer gegenwärtig hat. Ist z. B. C der Grundton, und die Gemeinde zieht um einen halben Ton, so denke ich mir gar leicht die Bezifferung *Cis;* fällt aber die Gemeinde, so denke ich mir lauter B in der musikalischen Charakteristik. Mit einem Wort: jede Erhöhung oder Vertiefung läßt sich durch Schlüssel bestimmen. Darum hat Vogler ganz Unrecht, wenn er durch sein System so viele Schlüssel aus der Musik ausrottet, und damit allen Clavier- und Orgelspielern den Zauberstab der Umwandlung — oder des Uebertritts in andere Töne aus den Händen windet.

6) Der Vortrag auf dem Claviere überhaupt theilt sich ein in Solo oder in Begleitung.

Vom Solospielen.

Dieß kann eigentlich nur der wahre Virtuos, oder das musikalische Genie leisten. Alle Solis, die nicht von Eingeweihten in den Geheimnissen der Kunst gespielt werden, sind Wechselbälge der Tonkunst, und haben den Claviervortrag in übles Gerücht gebracht. Der Solospieler muß entweder seine eignen oder fremde Phantasien vortragen. In beiden Fällen muß Genie sein Eigenthum seyn. Will ich eine Sonate von Bach vortragen, so muß ich mich so ganz in den Geist dieses großen Mannes versenken, daß meine Ichheit wegschwindet und Bachisches Idiom wird. Alle mechanischen Fertigkeiten: Ohr, geflügelte Faust, Fingersatz, Taktfestigkeit, Verständniß des Instruments, Lesekunst und dergleichen weggerechnet; so wage sich nur kein Solospieler auf den Schauplatz, wenn er nicht Schöpferkraft besitzt; wenn er nicht die Noten in eben so viel Feuerflocken zu verwandeln weiß; wenn er nicht die begleitenden Stimmen um ihn, wie die Zuhörer versteinern kann, und — ach, wenn er unfähig ist, dem Geiste zu gebieten, in allen zehn Fingern zu brennen.

Nach dem Solospielen kommt die schwere Kunst der Begleitung. Viele glauben hierin schon ausstudiert zu haben, und sie sind noch in den Elementen dieser Kunst. Zum richtigen Begleiter gehört erstlich: vollkommene Kenntniß des Generalbasses. Es ist freilich sicherer, wenn man die Stücke beziffert; allein auch ohne Bezifferung muß der Accompagnist fähig seyn, ein Stück mit Kraft und Nachdruck zu begleiten. Was den Ge-

neralbaß betrifft, so gehört er zur mathematischen, und nicht zur ästhetischen Musik. Der große Bach hat hierüber eine so vortreffliche Anleitung gegeben, daß kaum mehr ein Zusatz möglich ist. Vogler erfand ein neues System der Begleitung, es scheint mir aber, den Damen zu gefallen, allzu kurz und geschmeidig gerathen zu seyn. Nur der tiefsinnige Musiker, nicht die bloß zum Zeitvertreib spielende Dame, ist fähig, jedes Stück so zu begleiten, wie es seine Natur erheischt. Man muß die Lehre von der gleichzeitigen und fortschreitenden Harmonik; die äußerst schwere Lehre der Ausweichungen, des vorbereiteten und unvorbereiteten Uebergangs von einem Ton in den andern; die Schönheit des Gesangs, und sonderlich die Discretion mit dem Sänger oder der Sängerin, immer gleichen Schritt zu halten, — lange studiert, lange geübt haben, sonst wird man ohne alle Empfindung hacken und poltern, aber nie begleiten; dabei ist der Accompagnist in allen europäischen Orchestern von so großer Wichtigkeit, daß er den Rang unmittelbar nach dem Capellmeister hat. Ja die meisten Capellmeister übernehmen dieß höchst wichtige Amt selber.

Violine oder Geige.

Dieß Instrument ist eine der größten Erfindungen in der Tonkunst — um so vortrefflicher, je einfacher es ist. Seine Geschichte verliert sich ins graueste Alterthum; doch wollt' ich nicht wie Burnei behaupten, daß schon die Juden und Griechen Violinen gehabt hätten: denn dasjenige In-

ſtrument, welches Luther Geige überſetzt, iſt (wie Pfeifer in ſeiner Abhandlung über die hebräiſche Poeſie richtig erwies) keine Violine, ſondern eine Leier geweſen. Die ὑλον, Hylin der Griechen, war ebenfalls keine Geige, ſondern wie man aus Abzeichnungen auf Gemmen und Münzen ſieht, unſtreitig ein Heptachord oder Lyra geweſen. Aber außer Zweifel iſts, daß die Violine aus der Leier entſprang, und höchſt wahrſcheinlich eine Erfindung der Spanier iſt. Die Geſchichtſchreiber dieſer Nation wenigſtens thun unſrer heutigen Geige am erſten Erwähnung, und definiren dieß Inſtrument ſo: »Wir ſind darauf gekommen, eine Lyra, Guitarre, oder wie man ſie jetzt nennt, eine Violine mit Schafsdärmen zu beziehen, und mit einem mit Harz beſtrichenen Roßſchwanz Zaubertöne hervor zu locken.«

Dieſes Zeugniß führt Muratori an. Ob aber auch die Spanier Erfinder von der Stimmung der Geige ſind, daran zweifle ich aus trifftigſten Gründen. Die Spanier ſtimmen noch jetzt die Violine häufig, wie wir die Viol d'Amour oder Zitter ſtimmen, z. B.

1) *A.*
2) *Fis.*
3) *D.*
4) *A.*

Unſere heutige meiſterhafte Stimmung der Violine nach Quinten iſt unſtreitig eine Erfindung der Welſchen, und wie Muratori und Martini behaupten, die Erfindung eines Mönchs im Romaneſiſchen. Schade, daß der Name dieſes großen Erfinders in unverdienter Vergeſſenheit ſchlummert!

Dieſe Stimmung iſt ſo vortrefflich, und zugleich ſo vollkommen, daß keine vollkommnere mehr möglich iſt. Dadurch hat man es dahin gebracht, daß man alle Stücke, ſie mögen vom weiteſten Umfang ſeyn, mit Leichtigkeit und Schönheit herausbringen kann. Und da die Mitteltinten, ja die feinſten Nüancen derſelben, in dieſem Bezirk liegen, und durch unmerkliches Gleiten auf dem Griffbrete herausgebracht werden können; ſo hat dadurch die Violine merkliche Vorzüge vor dem Clavicord erhalten. Die Theorie der Violine hat, wie wir bereits erwähnt haben, Mozart am beſten beſtimmt; nur iſt ſein Bogenſtrich zu Tartiniſch, und zum Preſto nicht ſchicklich genug.

Treffliche Applicatur, eine äußerſt gelenkige Hand, leichte, für jeden Vortrag angemeſſene Bogenlenkung, ein reiner Strich, ausdruckvolles Harpeggio, mit einem Wort — Feuer und richtiger Geſchmack, müſſen bei einem wahren Violiniſten anzutreffen ſeyn. Ein großer Geiger iſt ein großer Mann: er kann Stürme von Leidenſchaften erregen und beilegen. Der komiſche wie der tragiſche Styl liegt in ſeinem Gebiete. Ohne langes Studium, und ſonderlich ohne Geniusglut, wird es alſo nie einen großen Geiger geben. Ein Violiniſt darf zwar die Compoſition nicht ſo ſtreng ſtudieren wie der Clavieriſt; allein er wird doch nie groß in ſeiner Kunſt werden, ohne das Studium des reinen Satzes. Der Geiger, der ſeine Concerte und Sonaten ſelbſt ſetzen kann, wird dieß auch weit beſſer thun, als ein anderer, der die Kunſt des reinen Satzes nicht verſteht. Auch der Violiniſt beſtätigt die große Wahrheit, daß bloße

Ausübung ohne genaues Studium der Grundsätze, nie einen großen Mann bilde.

Die besten Violinen in der Welt sind: die Stein'schen, die Cremoneser (das neue Cremona muß bei der Violine sorgfältig von dem alten unterschieden werden); die Wiener Geigen, die Prager, Pariser, Nürberger und Münchner.

Die Geige, dieses vortreffliche Instrument, hat sich in viele Zweige verbreitet.

Die Bratsche oder Viole.

Eine Altgeige, die der Musik große Dienste leistet. In neuern Zeiten ist sie mit großer Wirkung auch zum Solospielen angewandt worden. Doch hat dieß Instrument etwas so Trauriges, etwas so zur sanften Klage Gestimmtes, daß man es nicht in die Länge allein anhören kann. Man setzt heutiges Tages in den meisten Opern und Kirchenstücken auch zwei Bratschen; allein der Componist bedarf großer Behutsamkeit, wenn er nicht dadurch in Uebellauter, in Durchkreuzung mit andern Instrumenten, und in Verletzungen der Harmonie verfallen will.

Der Umriß der Viole ist der Natur des Instruments nach äußerst scharf, fast wie Glaston. Jeder neue Takt muß so ferm eingeschnitten werden, daß er wie ein Scheermesser die ganze Symphonie durchschneidet. Es ist mithin sehr gefehlt, wenn man bloß mechanische oder mittelmäßige Köpfe an die Bratsche setzt. Die Stimmung der Bratsche ist:

1) *A.*
2) *D.*

3) *G.*
4) *C.*

Die übrigen Grundsätze hat die Bratsche mit der Violine gemein.

Das Violoncell.

Ist eigentlich eine Tenorgeige, doch wird sie als Baßinstrument auch zur Begleitung gebraucht. Dieses Instrument nimmt sich viel besser zum Sologeigen aus, als die Bratsche, weil es einen gewissen Herrscherton hat, der dem Solo mehr angemessen ist. Der Ton desselben in der Höhe ist äußerst scharfschneidend, und unter der Faust eines Meisters reizend und lieblich. Man kann darauf die Stimme des besten Tenoristen bis zur Täuschung nachahmen. Es ist aber sehr schwer zu spielen, weil die physische Kraft, welche zur Discantvioline erfordert wird, bei diesem Instrumente noch einmal so stark seyn muß. Es strengt den Arm außerordentlich an; die Applicatur durchsägt gleichsam den Daumen der linken Faust, und der rechte Arm muß sich wie der Flügel eines Adlers verbreiten und bewegen. Zum Violoncell wird ein langer, etwas straffer Bogen erfordert. Im Solo ist der Strich meistens kurz, in der Begleitung aber, sonderlich im Recitativ, lang und harpetschirend. Die Applicatur ist sehr von der der Discantvioline und Bratsche verschieden, indem der Strich unterm Kinne und zwischen den Knieen eine merkliche Verschiedenheit veranlaßt. In den höhern Passagen bildet der Daumen gleichsam einen neuen Steg, über welchen der Ton zu den Regionen des Alts, oft selbst des Discants, emporklettert. Der

begleitende Violoncelliſt muß den Generalbaß gründlich verſtehen, damit er vollgriffig ſpielen kann; und dieſer Umſtand macht das Violoncell weit ſchwerer, als die Bratſche.

Der Violon.

Die eigentliche Baßgeige von gewaltigem, durchſchlagendem Tone. Er hatte ehemals 4 bis 5 Saiten, nun aber braucht er zur Begleitung nicht mehr als drei, die um ſo mehr hinreichend ſind, als der Violon ſich nie mit hohen Tönen verträgt. Der Bogen iſt hier äußerſt kurz und ſtraff, wodurch der Ton an Dicke und Schnellkraft gewinnt. Ein Violon von der größten Art iſt ſo ſchwer zu ſpielen, daß eine Rieſenfauſt dazu gehört; und ſelbſt dieſe Rieſenfauſt muß mit Hirſchleder gewaffnet ſeyn. Die Zwecke werden mit großen Stimmſchlüſſeln in Bewegung geſetzt. Der Strich dieſes Inſtruments iſt meiſten Theils abgeſchnellt, denn das Schleifen bringt nicht immer eine gute Wirkung darauf hervor.

Wer dieſen Geigenrieſen mit Nachdruck in einem Orcheſter ſpielen will, muß bei vieler Theorie und Uebung ein ungemein gutes Geſicht haben; ein Miops taugt ganz und gar nicht dafür.

In neuern Zeiten haben ſogar, wie wir oben in der Geſchichte der Tonkunſt erwähnten, einige Virtuoſen Solos auf dieſem Giganten geſpielt. Es verſteht ſich, daß es in dieſem Falle mit vier oder fünf Saiten bezogen ſeyn muß. Allein der Effekt war nicht groß: man bewunderte zwar den Einfall, aber empfand nichts dabei. Dieſes Inſtrument iſt dazu geſchaffen, Piedeſtal zu bleiben,

und nie Bildsäule zu werden. Man baut das Haus nicht von oben hinunter, sondern von unten hinauf.

Viola di gamba.

Eine mittlere Geige, die man zwischen den Knieen spielt. Sie hat 6 Saiten, und ist von ausnehmender Anmuth. Die Nachtstücke lassen sich herrlich darauf vortragen; überhaupt alles, was Anmuth und Zärtlichkeit athmet. Dieses Instrument erfordert viel Gefühl, und nur Wenige können es so spielen, wie es seiner Natur nach behandelt werden muß. Es leidet keine starke Begleitung, denn es begleitet sich meist selber. Eine Discantvioline, zwei Hörner und ein Fagott sind hier die beste Begleitung.

Viol d'amour.

Ehemals auch der Psalter genannt, wird unter dem Kinn gespielet, und fast wie eine Zitter gestimmt. Man hat sie ehemals mit messingenen Saiten bezogen; seit vielen Jahren aber bezieht man sie wieder mit Darm. Das Instrument ist äußerst unvollkommen, weil die Stimmung so unvollkommen ist. Inzwischen lassen sich zärtliche und verliebte Stücke, sonderlich die sogenannten Ständchen vor den Fenstern unsrer Dulcineen, gut damit ausdrücken. Dieß Instrument ist so ausnehmend leicht, daß ein mäßiger Kopf es in vierzehn Tagen lernen kann.

Bariton.

Ein vortreffliches Instrument, vollkommen durch sich und vollkommen mit der Begleitung. Es schwebt

gleichsam zwischen Tenor und Baß, klettert aber oft in die Regionen des Discants hinauf. Es ist vorne mit Darm-, hinten mit messingenen Saiten bezogen. Vorne wird es mit dem Bogen gestrichen, und hinten mit dem Daumen geschnellt. Die Behandlung ist sehr schwer, weil Streichen, Schnellen und Greifen gleichsam drei conträre Bewegungen bilden. Liedl hat dieß Instrument nicht nur erfunden, sondern auch bis zur höchsten Vollkommenheit gespielt.

Die Leier

oder die Lyra, Chelin und Telyn der Alten, bestand aus sieben bis acht und mehreren Saiten. Sie ist noch bei den nordamerikanischen Völkern üblich, auch ist es das Leibinstrument des Hottentoten. Dieser nimmt einen Gänsekiel oder eine Fischgräte, und fährt über seine Leier, die im Accord gestimmt ist, ohne durch Griffe die dazwischen liegenden Töne herauszubringen.

Da die Leier unstreitig das älteste Instrument der Welt ist, so kann man sie auch als die Mutter aller besaiteten Instrumente betrachten. Von ihr stammt auch unter andern die

Harfe

her, die sich gleichfalls im graueſten Alterthume verliert. Sie wurde von den Juden erfunden, von den Persern, Medern und Griechen nachgeahmt, und kam so in den Strudeln der Zeit bis auf uns. Die Juden brauchten sie anfangs bloß zum Gottesdienste. Ihre Tempelharfen waren sehr groß und hatten einen so scharfen Ton,

daß zwanzig bis dreißig Harfenspieler die zahlreichste Gemeinde durchschlugen. Ihrer ersten Bestimmung nach war sie ganz dem Lobe und Preise Jehovahs geheiligt, wie man aus den Psalmen sieht, welche ganz eigen für die Harfe gesetzt sind. Die Juden hatten auch Hausharfen und Reiseharfen, die aber meisten Theils zu religiösen Gesängen gebraucht wurden. Die Reiseharfen waren so leicht und zierlich gemacht, daß man sie allenthalben mit sich führen konnte. Daher klagt der Sänger so rührend an den Wässern zu Babel: »Da saßen wir und weinten; unsere Harfen hingen an den Weiden.« Es ist nicht mehr bekannt, wie die Stimmung der jüdischen Harfe war. Sie muß aber sehr vollkommen gewesen seyn, wenn man die erstaunlichen Wirkungen bedenkt, welche z. B. Davids Harfenspiel zugeschrieben werden. Heutiges Tages wird die Harfe zwar durch ganz Europa gespielt; nie aber in Kirchen, und nur höchst selten in Privatconcerten gebraucht. Die Orgel und der Flügel haben sie aus diesen Versammlungen verdrängt. Wer also zur Harfe spielen will, thut es für sich, oder läßt sich mit einer Violine begleiten. Man hat in unsern Tagen sehr schöne Pedalharfen erfunden, wodurch man die Semitonien in der größten Geschwindigkeit hervorbringen kann.

Die Natur der Harfe hat viel Feierliches, Andächtiges, Geisterhebendes; nur muß man dahin sehen, das beständige Pizzicato so unmerklich zu machen, daß es nie in Katzengekrall ausartet, sondern vielmehr unter den Fingern den sogenannten Angriff bekömmt. In Nürnberg ist eine

herrliche Unterweisung für die Harfe herausgekommen, nach welcher man dieses Instrument fast ganz allein erlernen kann.

Die Laute

scheint ganz eine Erfindung der Spanier zu seyn. Wenigstens ist es gewiß, daß die alten deutschen Ritter in den Kriegen mit den Mohren die Laute zuerst zu uns gebracht haben. Durch Jahrhunderte war sie ein Lieblingsinstrument der Großen, der Kaiser, Könige, Fürsten und Herren. Auch die ersten Damen suchten eine Ehre darin. In den altdeutschen Ritterromanen, wo das Costum so herzlich und treu beobachtet ist, findet man häufige Spuren von diesem Enthusiasmus für die Laute. Alle Gesänge der Freude und der Liebe wurden damit begleitet. Wie aber auch dieses Instrument, nach dem gewöhnlichen Lauf der Dinge, zu den Pfarrerstöchtern, Nähermädchen und Schulmeistern herabsank, so legte sich diese Extase für die Laute bei den Großen. Die Natur dieses Instruments ist: schwermüthige Liebe; stille Seufzer in schweigender Nacht ausgehaucht; Ausbruch des klagenden Herzgefühls bis zu Thränen. Es ist mithin ganz für gefühlvolle Seelen gemacht. Die Laute ist sehr schwer zu spielen, sowohl wegen der besondern Stimmung, als wegen den kritischen Applicaturen. Die Deutschen haben es in den Grundsätzen, so wie in der Ausübung dieses Instruments am weitesten gebracht.

Weiße, der Vater des berühmten Dichters, war einer der ersten Lauteniſten in Europa. Er gab auch eine Anweisung für die Laute heraus,

die vollkommen hinreichend ist, sie von Grund aus zu studieren. Heutiges Tages sind die guten Lautenspieler äußerst selten. Man findet sie nur noch in Reichsstädten, in Klöstern, sonderlich bei den Nonnen, und an kleinen Höfen. Der Flügel und die Geige haben dieses herrliche Instrument so beeinträchtigt. Man hat den Lautenzug im Fortepiano angebracht, und glaubt daher sie selbst nicht mehr nöthig zu haben. Allein der Lautenzug auf dem Flügel hat bei weitem noch nicht die Delicateſſe der Laute selbst. Die Tonkunst würde also eine sehr rührende Eigenheit verlieren, wenn die Laute ganz und gar verdrängt werden sollte.

Die Mandoline und Zither, oder Guitarre

ist seit Jahrhunderten das Lieblingsinstrument der Spanier. Es gibt wenig Menschen unter ihnen, die nicht schlecht oder gut darauf spielen könnten. Sie bringen damit ihre Ständchen vor den Fenstern ihrer Geliebten; ja auch auf Spaziergängen nimmt der Spanier seine vertrauliche Zither mit. Ihre Improvisatoren oder Stegreifpoeten begleiten alle ihre Einfälle mit diesem Instrumente, das sie mit Fingern oder Fischbein spielen. Ob nun gleich die Spanier dieses Instrument erfunden haben, so verbesserten es doch die Deutschen unter dem Namen Mandoline.

Die Stimmung ist:

1) *C.*
2) *A.*
3) *F.*
4) *C.*
5) *B.*

6) *A.*
7) *G.*
8) *F.*

Die letztern Saiten sind mit Silber überspon-nen. Durch diese wichtige Verbesserung haben es die Deutschen dahin gebracht, daß man nun auch obligate und ziemlich schwere Stücke darauf spie-len kann. Man hat auch Zithern gemacht, wo die erste Saite eine Darmseite ist; wodurch der Vortrag der höhern Passagen ungemein erleichtert wird. Die auffallende Unvollkommenheit des In-struments, da es nur in vier, höchstens fünf Tö-nen gespielt werden kann, hat die Zahl seiner Lieb-haber sehr vermindert. Kaum findet man noch da und dort einen reisenden Musiker, besonders Pra-ger Studenten, oder auch Sonderlinge in Reichs-städten, die dieß veraltete Instrument hervorsuchen, und es oft bis zur Meisterschaft treiben. Es ist aber auch so leicht, daß jeder Mensch von mittel-mäßigen Fähigkeiten Autodidactos darauf werden kann. Wer sich anderer wichtigern Geschäfte hal-ber mit der Musik nicht lange abgeben kann, und doch manchmal gerne einen Choral, oder ein Volks-lied begleiten möchte, dem empfehlen wir dieß In-strument vor allen andern.

Von blasenden Instrumenten.

Auf die Instrumente, die der allgewaltige Strich oder Griff des Menschen lenkt, folgen diejenigen, die sein Hauch beseelt. Und diese scheinen mir äl-

ter zu seyn, als die erstern, weil der Mensch überhaupt leichter auf das Pfeifen kommt, als auf das Streichen.

Man weiß aus der Geschichte, daß es die Alten im Pfeifen mit gespitzten Lippen und halber Zunge auf einem oder zwei Fingern, oder auch auf einem Nußblatt sehr weit gebracht, und daß dieß Anlaß zur Erfindung aller blasenden Instrumente gegeben hat.

Das erste Instrument der Art war, nach dem Zeugniß aller Nationen, das Kuhhorn; und dieser simple Einfall irgend eines Viehhirten in der Welt hat alle jene blasenden Instrumente hervorgebracht, womit wir noch heutiges Tages bezaubert werden. Durch ganz natürliche Zusammensetzungen kam man auf die Syrinx, oder die siebenröhrige, mit Wachs verklebte Pfeife, wovon die alten Poeten, sonderlich die Ecklogen- und Idyllendichter, überall mit Begeisterung sprechen. Unsere Schäfer auf der Alp und dem Aalbuche haben diese eigentliche Hirtenflöte, die sich durch ihr Alter so ehrwürdig macht, noch heute. Die Schallmei, die Markpfeife, das Flagiolettchen, sind ganz und gar keine Urpfeifen, weil viele Kenntnisse dazu erfordert werden, die Löcher so zu bohren, daß sie bestimmte Töne hervorbringen können. Hingegen ist die Rohrpfeife, auf der noch jetzt die schwäbischen Schäfer blasen, welche seitwärts mit den Lippen angehaucht und unten mit dem Zeigefinger der rechten Hand ventilirt wird, gewiß ein Instrument, was älter als selbst der Syrinx ist. Man findet in den graueſten Schriften Spuren davon.

Die Trompete.

Dieß ganz und gar kriegerische Instrument scheint bei allen alten Völkern schon da gewesen zu seyn, nur in etwas verschiedener Form. Die Juden hatten krumme und gerade Trompeten, wovon eine so scharf tönend gewesen seyn soll, daß ein einziger Trompeter damit ein Heer von 20000 Mann zum Streit auffordern konnte. Die Perser und Meder hatten bloß krumme Trompeten; die Griechen aber gerade, unter dem Namen Salpinx. Die Römer lernten die Trompete von den Karthagern kennen, und führten sie sodann auf immer bei ihren Heeren ein. Die Deutschen, welche das Metall etwas später bearbeiten lernten, behalfen sich mit aus Baumrinde geflochtenen und aus Stein mühsam gebildeten Trompeten, wovon man noch viele in den Kunstkammern aufweist: und damit brachten sie jenen gewaltigen Schall hervor, der unsern Vätern so oft das Herz hob und ihren Feinden so schrecklich war.

Der Charakter der Trompete ist, wie jedermann weiß, wegen ihres schmetternden, herzerschütternden Tons, ganz heroisch; schlachteinladend und aufjauchzend. Ihr Umfang geht vom tiefen Tenor G bis in das äußerste Discant H; die Mitteltöne scheinen ihr nicht zu passen, ob man gleich durch die Krümmung der Trompete, wodurch der Künstler in den Becher greifen kann, diese Mitteltöne herauszulocken sucht. Wenn dieß Instrument nicht in seiner Natur bleibt, wenn man es durch Virtuosenkünste aus seinen Ufern zwingt, so hört auch sein Hauptcharakter auf. Die Trompete kann

mithin vom Componiſten nur bei großen, feſtlichen und majeſtätiſchen Anläſſen gebraucht werden. Doch haben große Künſtler gezeigt, daß man die ſortinirte Trompete auch zum Ausdruck des tiefſten Schmerzes und des Winſelns gebrauchen könne.

Der Anſatz für die Trompete iſt äußerſt ſchwer, und ſcheint beinahe ſtählerne Lungenflügel zu erfordern. Die Zunge mit all ihren Vibrationen einfach, zweifach, dreifach, vierfach muß vorzüglich in das Inſtrument wirken. Man hat in neuern Zeiten die Trompete nicht nur zu heroiſchen und feſtlichen Aufzügen gebraucht, ſondern ſie ſogar auch zum Solo angewandt. Wir beſitzen jetzt Trompetenconcerte, welche die Vorwelt für Zaubereien halten würde. Ein Dresdner Trompeter kam ſogar auf den Einfall, Trompeten mit Klappen zu erfinden; aber der Trompetenton verſchwand faſt gänzlich, und man hörte nur hier und da noch Zwitterlaute, von Trompeten- und Hoboetönen gezeugt. Mit Recht hat man alſo dieſe Erfindung verworfen; denn Wechſelbälge kommen nirgends weniger fort, als in der Muſik.

Die Aufzüge mit Trompeten kann man zwei-, drei-, vier- und mehrſtimmig machen, und wunderbar iſt's, daß der zweite hier immer mehr figurirt, als der erſte: vielleicht iſt in Prim der Ton zugeſpitzt, im zweiten aber iſt Weite und Umfang für Ton und Zunge. Die muſikaliſche Welt hat noch wenig gedruckte Vorſchriften für die Trompete, vielleicht weil nur der Trompeter für ſein Inſtrument ſetzen kann. In neuern Zeiten hat man dieß wichtige Inſtrument auch ſogar den Herolden des Kriegs und Friedens an den Mund geſetzt. Ein Trom-

Peter ist heut zu Tage beinahe ein heiliger Mann, der vor den Thoren der größten Festung, so wie vor den Schlünden der fürchterlichsten Batterien verschont wird. Auch in den Kirchen braucht man jetzt die Trompete und zwar nach allgemeiner Erfahrung, mit der größten Wirkung. Doch ist sie nur an Festtagen ganz anwendbar.

Das Horn.

Dieß himmlische Instrument, welches wir Deutsche gewöhnlich das Waldhorn zu nennen pflegen, hat ausnehmende Metamorphosen erlitten, bis es auf den heutigen Fuß kam. Erst war es in ungeheure Länge ausgedehnt, wie man es noch jetzt in Rußland beibehalten hat. Die Unbequemlichkeit aber, ein solches Instrument zu tragen, hat die Menschen auf den Gedanken gebracht, selbiges immer mehr zu krümmen, und ihm endlich die heutige Schneckenform zu geben.

Das Horn hat große Eigenschaften: das eigentliche Große oder Pathos drückt es zwar nie aus; aber sanfte, süße, den Nachhall weckende, zärtlichklagende und die Lücken der Saiteninstrumente ganz ausfüllende Töne liegen im Umfange des Horns. Die Deutschen haben auch dieses Instrument zur höchsten Vollkommenheit gebracht; sie haben ihm Klappen gegeben; haben die Mitteltöne durch den Griff in Becher erfunden; ja, sie machten sogar Maschinenhörner, wo man bloß durch Einsätze in allen Tönen der Musik auf der Stelle begleiten kann. Auch hat es nie unter einem Volke stärkere Waldhornisten gegeben, als unter den Deutschen. Unsere edle Nation brauchte dieß

Inſtrument ſehr frühe zur Jagd; daher es auch den Namen Waldhorn bekam. Schon zu den heidniſchen Zeiten kommt in den Schriften der Name Jagdhorn ſo oft vor, daß man nicht zweifeln darf, die Deutſchen haben das Horn ſchon vor Carl des Großen Zeiten gekannt. Man findet ſogar in den ſächſiſchen Annalen Abbildungen von den Waldhörnern der Altdeutſchen, die mit unſern heutigen ganz übereinkommen. Ja, die alten Deutſchen verfertigten Waldhörner aus Stein, und zwar mit ſolcher Kunſt und ſolchem Verſtändniß des Tons, daß es ſchwer halten würde, ſelbige noch heut zu Tage nachzuahmen.

Der Umfang des Waldhorns iſt viel weiter, als der Umfang der Trompete. Weil es nicht ſo ſchmettert und raſt, ſo fallen die Mitteltöne B, A, F, D, nebſt den untern Abſtufungen, nicht ſo grell aus, wie bei der Trompete: daher ſind dieſe Töne, die eigentlich gar nicht im Umfange des Waldhorns liegen, ſo unausſprechlich ſüß und eindringend für das Herz des fühlbaren Hörers. Das Waldhorn iſt eigentlich nicht ſogar ſchwer zu blaſen, und es gehört weit weniger Lungenkraft dazu, als zur Trompete. Allein mich dünkt, der wahre Waldhorniſt muß weit mehr Genie beſitzen, als der Trompeter.

Der Ton dieſes Inſtruments, ſein Umfang und die Lieblichkeit, wodurch beſonders das Waldhorn alle Lücken der Muſik ausfüllt, haben es mit Recht durch ganz Europa empfohlen. Das Waldhorn, menſchlich gedacht, iſt ein guter ehrlicher Mann, der ſich eben nicht als Genie, ſondern als empfindſame Seele, faſt allen Geſellſchaften em-

pfiehlt. Was das Bewundernswürdigste ist, so bringt eben dieß Instrument, vorzugsweise vor allen andern, die größte Wirkung auf die Thierwelt hervor. Ein Wald voll Thiere stutzt und horcht, wenn das volltönende Horn angeblasen wird. Die Hirsche legen sich an den Quell und lauschen; die Frösche selber schlüpfen an die Luft; und die Schweinmutter legt sich dabei in süßen Schlaf, und läßt sich von ihren Ferkeln unter Dreiachtels-Takt die Zitzen aussaugen. Die Jagdmelodien, die durch ganz Europa erfunden worden, haben daher die unaussprechliche Wirkung, daß sie nicht nur jedem Menschengefühle zur Jagdzeit, sondern sogar auch den Thiernaturen in allen Scenen der Jagd angemessen sind. Wie groß ist die Seele des Menschen! Ein Hornstoß befehligt die Hunde, daß sie in den schaurigen Forst stürzen; dem Zahn des Ebers, dem bohrenden Geweih des Hirsches und der List des Fuchses trotzen. Aber eben dieß allgebietende Horn, in sanftern Tönen vom Waldbügel herabschallend, macht auch, daß sich der Hirsch am Moosquell lagert, und mit hoch aufgerichtetem Geweih die Töne gleichsam zu verschlingen scheint.

Das Horn ist also ein Instrument von erster Bedeutung, weil ihm Menschen und Thiere horchen. Der Grund davon ist seine Volltönigkeit und Mittelschwebung, wodurch es sich den meisten Geschöpfen annähert. Nur was heult, kann das Horn nicht ertragen, weil dieß wehklagende Instrument das Heulen zu erregen pflegt.

Die Theorie des Horns ist heut zu Tage von den ersten Meistern ins Licht gesetzt worden. Man hat sogar ein treffliches Buch über das Wald-

horn, welches 1764 in Dresden mit den herrlichsten Probestücken herauskam.

Trefflicher Ansatz, geflügeltes Zungenspiel, richtige Intonation, lange anhaltender Athem, und süßmelancholisches Gefühl müssen den Waldhornisten bilden.

Der Jagdhornist lärmt und weckt Jäger und Wild auf. Sein Styl ist abgestoßen, und immer im ungleichen Takte hüpfend. Der Hornist im Tempel weint, zieht die Noten aus voller Seele, und beseelt durch seinen Hauch gleichsam die ganze Instrumentenbegleitung. Im Concert- und Opernsaale ist der Waldhornist zu unzähligen Ausdrücken zu gebrauchen. Er wirkt in der Ferne, wie in der Nähe. Lieblichkeit, und wenn man so sagen darf, freundschaftliche Traulichkeit, ist der Grundton dieses herrlichen Instruments. Zum Echo ist nichts fähiger und geschickter, als das Horn. Einem Componisten ist mithin das Studium dieses Instruments im hohen Grade zu empfehlen. Agricola, Jomelli und sonderlich Gluck gebrauchen es mit durchdringender Kraft und Wirkung.

Die Posaune.

Dieses Instrument ist ganz kirchlich, und verbreitet sich in drei Zweige, in die Alt-, Tenor- und Baßposaune. Es ist eigentlich eine Trompete, nur mit dem Unterschiede, daß durch Hin- und Herschieben alle fehlenden Töne hervorgebracht werden können. Das Instrument ist uralt, und, wie es scheint, eine Erfindung der Juden: denn schon im alten Testamente kommen Bemerkungen vor von Tonveränderungen auf blasenden Instrumenten; und diese lassen sich außer der Posaune

nicht denken. Jedes blasende Instrument hat nicht mehr und nicht weniger Töne, als das Kuhhorn. Was über den vollen Accord geht, ist außer dem Bezirke seines Wirkungskreises. Die Gebrechen der Natur müssen also durch Erfindungen der Kunst ersetzt werden. Dieß geschah bei der Posaune, wodurch das Ein- und Ausziehen alle möglichen Töne hervorgebracht werden können. Der rechte Arm befiehlt durch Schieben dem Hauche, und lenkt so den ganzen Harmoniesturm der Posaune. Dieß Instrument ist durch Jahrtausende nie profanirt worden, sondern immer gleichsam als ein Erbtheil dem Tempel Gottes geblieben. Man hing die heilige Posaune am Pfosten des Tempels auf, ließ sie nur an Festtagen tönen, oder gebot ihr, den Flug des Kirchengesangs zu tragen. Aber in unsern Tagen hat man sie zum Opernbienste entweiht; und die Posaune ist nicht mehr ein Eigenthum des Gottesdienstes. — Man gebraucht sie nun auch mit großem Effekt bei den Chören großer Opern.

Der Ton der Posaune ist durchschneidend, und weit dicker als Trompetenton; liegende Noten können auf keinem Instrumente der Welt so ausgedrückt werden, wie auf diesem.

Man hat jetzt nicht nur Kirchengesänge für die Posaune gesetzt, sondern auch Concerte, Sonaten, Solis; und dieß immer mit bewundernswerther Wirkung. Die Katholiken in Deutschland allein begünstigen indeß dieß Instrument noch, und wenn nicht in Wien Rath geschafft wird *), so müssen

*) Auch hier hat Mozart Rath geschafft, und man findet seit ihm in den meisten neuern Opern Posaunen angebracht.

wir fürchten, solches allmälig ganz zu verlieren. —

Die Theorie der Posaune ist schon vor dreißig Jahren von Haider zu Dresden in ein so helles Licht gesetzt worden, daß man kaum noch etliche Grundsätze hinzusetzen kann. Da sie heutiges Tages so gewaltig verabsäumt wird, und man nur armseligen Zinkenisten die Ausübung überläßt; so sollten unsere Musiklenker vorzüglichen Bedacht darauf nehmen, dieß göttlich autorisirte Instrument wieder zu wecken; Genies für sie zu beflügeln, und dadurch der Posaune den Donnerton wiederzugeben, den sie zu Salomos Zeiten hatte. Inzwischen gibt es doch noch jetzt, sonderlich in Sachsen und Böhmen, treffliche Posauniſten.

Ausgemacht aber ist es, daß der Posaunenton ganz für die Religion und nie fürs Profane gestimmt ist.

Der Zinke.

Ein äußerst schneidendes und wie ein Schwert die zahlreichsten Gemeinden durchdringendes Instrument. Es ist aber so schwer für die Brust zu blasen, weil der Hauch nur durch eine ganz kleine Oeffnung hineingebracht wird, daß sich schon mehr als ein Zinkenist Schwindsucht und Tod damit zugezogen hat. Schwerlich gibt es ein die Gesundheit so angreifendes Instrument, wie dieses. Das mag wohl Ursache seyn, warum sich so wenige Menschen bis zur Meisterschaft darauf legen.

Der Zinke ist ein aus Elfenbein, oder aus buxem Holz verfertigtes Instrument. Es hat sechs Löcher und keine Klappe, auch ist es der Bequem-

lichkeit wegen gekrümmt. Seine Scale ist folgende:

D. e. f. g. a. b. h. c. D. e. f. g. a. h. c. d.

Meister treiben es noch höher; auch hat es alle in dieser Scale liegende Halltöne.

Die Applicatur ist sehr schwer, und geht ganz von der Flöte und von der Hoboe ab. Mit einem Wort, es gibt kein blasendes Instrument, was an Schwierigkeit des Ansatzes sowohl, als der Applicatur dem Zinken gleich käme.

Die Entstehung desselben haben wir außer Zweifel den Juden zu danken. Man findet in großen Kunstkabinetten noch viele jüdische Zinken, welche, die rohe Ausarbeitung weggerechnet, den unsrigen völlig ähnlich sind.

Auch die Griechen scheinen mit dem Zinken bekannt gewesen zu seyn, wie man aus einer glaubwürdigen Abzeichnung des Paters Martini ersieht. — Von jeher hat man den Zinken bloß, oder doch meisten Theils zum Gottesdienste gebraucht. Man hat ihn mit Posaunen, Hörnern und der Orgel begleitet, wodurch die größte Gemeinde im Ton erhalten werden kann. Gluck hat ihn nun auch in den Chören der Oper anzuwenden gesucht, und zwar mit großem Erfolg. — Die Zinkenisten muß man heutiges Tages nur noch in Deutschland aufsuchen; denn nur hier gibt es noch Lungenflügel, welche dieß schwere Instrument auszuhalten vermögen. Sie sind sogar unter uns eine Zunft geworden, und ihr Amt ist: sowohl den Choralgesang in der Kirche zu begleiten, als auf den Thürmen, durch Abblasung geistlicher Lieder und

kurzer Sonaten, die Andacht eines Orts zu wecken. Unter so vielen Zinkenisten findet man freilich Einige, die es verdienten, aus dem Staube gezogen zu werden. In Rothenburg an der Tauber gab es beinahe ein halbes Säculum hindurch Zinkenisten, worunter sonderlich die Gebrüder Zahn waren, welche durch ganz Deutschland als die ersten Meister in Zinken berühmt wurden. Manche treffliche Zinkenisten haben sich in dieser Schule gebildet. Ein Nachkömmling von diesen Zahn's wurde wegen seiner Stärke im Zinken nach Rußland berufen, wo er sich am Hofe des unglücklichen Peters III. einen solchen Reichthum erwarb, daß er jetzt auf einem Landgute das gemächlichste Leben führt.

Da unsere große Nation leider immer schwächlicher zu werden beginnt, so sehe ich eben keine günstigen Aussichten für dieß schwere und herrliche Instrument vor mir.

Hoboe.

Dieß Instrument ist eine ganz neue Erfindung, etwa achtzig, höchstens hundert Jahre alt. Die Franzosen brauchten es zuerst, obwohl in einer sehr unvollkommenen Gestalt, bei ihren Regimentern; begleiteten es mit Horn oder Trompete, und erweckten dadurch die Aufmerksamkeit von ganz Europa. Kaiser Peter der Große brachte die Hoboe mit vielen französischen und deutschen Hoboisten nach Rußland, und führte sie bei allen regulären Regimentern ein.

Der berühmte Künstler Tenner in Nürnberg verbesserte das Instrument, indem er Klappen an-

brachte, wodurch noch mehrere Töne darauf hervorgebracht werden konnten. Seitdem ist es zu allen Arten von Musik gebraucht worden, und treffliche Genies haben es zu einer solchen Höhe und Delicatesse gebracht, daß es nun ein Liebling der musikalischen Welt geworden ist.

Sein Umfang geht vom Alt **D**, auch vom **C** aus, bis ins obere **C**. Die neuesten Meister haben noch das drei gestrichene **D**, **E** und **F** hinzugethan. Der Ton der reinen Hoboe nähert sich in der Höhe sehr der Menschenstimme; in der Tiefe aber hat sie noch viel Gänsemäßiges; daher man ihr durch Sortinen den Gänseton zu nehmen gesucht hat. Am besten aber ist es, wenn der Meister seinen Hauch so in der Gewalt hat, daß er den tiefen Tönen dadurch ihre Unannehmlichkeit abringt. Die Deutschen haben in der Hoboe, wie überhaupt in allen blasenden Instrumenten, jetzt die größten Meister. Auch die Welschen und Franzosen haben die Hoboe ungemein studiert, wodurch sie nothwendig in einer Kürze zu der erwähnten Vollkommenheiten emporsteigen mußte.

Zu diesem Instrumente wird viel Gefühl, und besonders die feinste Lenkung des Hauchs erfordert. Wer nicht etliche Takte hindurch Meister von seinem Athem ist, wer den geringsten Schaden an seiner Brust leidet, der wage sich ja nicht an die Hoboe.

Clarinett.

Ist eigentlich eine Alt-Hoboe. Dieses Instrument ist noch viel jünger, als die Hoboe selbst; erst seit vierzig Jahren kennt man es in Deutsch-

land. Der Charakter desſelben iſt: in Liebe zerfloſſenes Gefühl, — ſo ganz der Ton des empfindſamen Herzens. Wer das Clarinett wie Reinecke ſpielt, ſcheint an das ganze menſchliche Geſchlecht eine Liebeserklärung zu thun. Der Umfang des Inſtruments iſt eben nicht groß; was aber in ſeinem Gebiete liegt, drückt es mit unbeſchreiblicher Anmuth aus. Der Ton iſt ſo ſüß, ſo hinſchmachtend; und wer die Mitteltinten darauf auszudrücken vermag, darf ſeines Siegs über die Herzen gewiß ſeyn.

Dieſes Inſtrument wird heut zu Tage immer vollkommener. Zu Nürnberg, München, Berlin und Wien werden die beſten Clarinette in Europa verfertigt. Je härter das Holz iſt, deſto ſtärker der Ton. Wer Ohr für die Tonkunſt hat und ein gefühlvolles Herz, der kann dieß Inſtrument leicht lernen. Im Satze hat es mit dem Umfange des Waldhorns viel Aehnliches.

Das engliſche Horn.

Eine ganz neue Erfindung der Engländer, deſto wichtiger, weil es das einzige Inſtrument iſt, welches die Britten erfanden. Sicher ſind ſie durch die Hoboe auf dieß Inſtrument verfallen. Es hat eine große weite Krümmung, ſechs Löcher und verſchiedene Klappen. Die Form hat ihm den Namen Horn gegeben, der mir aber ſehr unſchicklich vorkommt, weil man nach dem Idiom unſerer Sprache nichts Horn zu nennen pflegt, als was aus Horn gemacht iſt.

Der Ton dieſes Inſtruments liegt im Gebiete des Alts und des Tenors, und berühret oft die

Grenze des Baritons. Zum Ausdruck der Schwermuth und tiefen Melancholie schickt sich das englische Horn trefflich; man hört es ihm gleichsam an, daß es eine brittische Erfindung ist. Bei einem solchen Horn, von der Harmonika begleitet, läßt sichs bequem erschießen — sagt Burnei.

Die Behandlung dieses Instruments ist sehr schwer, weil die vielen Klappen Schwierigkeiten in der Applicatur verursachen. Man bedient sich desselben erst seit kurzem und zwar mit wichtigem Erfolge bei den Opern und Kirchenmusiken. Wenn der Tonsetzer das englische Horn seinem Zwecke gemäß eintreten läßt, und wenn er ihm nie eine fremde Sprache leiht, so kann er mächtige Wirkungen damit hervorbringen. Der Umfang des Instruments ist jetzt noch nicht so groß, es läßt sich aber hoffen, daß ihn erfinderische Köpfe in kurzem ausdenken werden.

Die Flöte.

Dieses Instrument theilt sich in mehrere Aeste: in die gerade Flöte und in die Querflöte; in die größere und in die kleinere, worunter alle Arten derselben begriffen sind, als: die Markpfeife, klein und schreiend; die Hirtenpfeife, etwas größer und ländlich.

Die Flaute doulee.

Eine Flöte, ungefähr eine Elle lang, von hartem Holz gemacht. Sie hat sechs Oeffnungen und den französischen Baßschlüssel. Der Ton ist äußerst leise und melancholisch. Ihr Umfang enthält kaum zwei Octaven. Diese Flöte leidet nur eine sehr

matte Begleitung, und ſie kann ihrer Natur wegen nur bei Trauermuſiken, bei Ständchen oder Nachtmuſiken gebraucht werden. Der allzu leiſe Ton und der geringe Umfang des Inſtruments hat es heut zu Tage beinahe aus der Mode gebracht: man hört es weder in der Kirche, noch bei Concerten mehr. Ehemals, ehe die Querflöte aufkam, wurde es beſonders in Deutſchland ungemein getrieben; man blies damit zwei dergleichen Flöten, und begleitete ſie mit einem Flötenpaſſe, einem Inſtrument, das faſt einem Fagott ähnlich ſieht, und oben durch eine meſſingene Röhre angehaucht wird. Ein ſolches Trio klang nicht übel, nur war es zu einſchläfernd, und ſchien dem deutſchen Geiſte nicht recht anzupaſſen.

Das kleine Flagiolett

iſt ein ganz kleines Flötchen, womit man den Vogelſang nachahmt, und die Vögel ſelbſt abrichtet. Das größere braucht man an ſchicklichen Orten, z. B. in Opern, wo dieſe Flöten ungemein gut lauten.

Die Querflöte.

Eine äußerſt wichtige Erfindung der neuern Zeiten, wenn man nicht mit Einigen behaupten will, Apollo und Marſias hätten ihren Streit auf dieſer Flöte geführt. Aus einigen Anzeichen ſcheint es auch wirklich, daß die Griechen eine Art Querflöten gekannt haben. Der verzerrte Mund, welchen dieß Inſtrument hervorbringt, und den die Griechen ſo oft ahndeten, läßt ſich bei den geraden Flöten nicht ſo denken, wie bei der Querflöte. Al-

lein wenn sie auch gleich eine solche Flöte gehabt haben sollten, so ist sie doch von der unsrigen weit verschieden gewesen. Sie wußten nichts von Semitonien, von Seitenklappen; und der Umfang ihrer Flöte hatte nach dem Zeugniß Plutarch's etwa sieben bis acht Töne, dahingegen die unsrigen zwanzig und mehrere zählen. Unsere Querflöte ist sicher eine deutsche Erfindung. Zu Anfang dieses Jahrhunderts hat ein Meister in Nürnberg zuerst ein solches Instrument geliefert. Seine zwei Söhne, die helle musikalische Köpfe waren, legten sich darauf, reisten mit ganzen Kisten solcher Instrumente in Europa herum, und brachten einen Gewinn von Tausenden zurück *).

Diese Gebrüder hießen Tenner, und ihre Flöten sind in aller Welt berühmt. Sie drangen bis nach Constantinopel und Ispahan, ja sogar durch die Missionärs bis nach China, ob sich gleich die Chineser für Erfinder dieses Instruments ausgaben. Jetzt werden auch in Frankreich, Italien, England und in vielen deutschen Städten vortreffliche Querflöten gemacht, meisten Theils aus Holz und Elfenbein; denn die man aus Porzellan und Silber versuchte, wollten den Künstlern nicht behagen.

Der Ton dieser Flöte ist dick, voll und rein, voll Zärtlichkeit und Anmuth. Ländliche unverdorbene Natur, arkadisches Schäfergefühl, mit einem Wort, die musikalische Ekloge und Idylle gehören für die Flöte. Der Umfang dieses Instruments

*) Ihr Gewinn war so groß, daß sie sich Rittergüter davon kauften, und noch Tausende übrig hatten.

geht vom tiefen Distant D, wozu Einige noch das tiefe C fügen, bis ins drei gestrichene A. In diesem Umfange liegen alle Semitonien, und die tiefen, mittlern und höhern Töne können gleich rein hervorgebracht werden. Mittelst der Seitenklappen, welche Tacet erfand, trägt man nun auch die in einer kritischen Lage schwebenden Töne, z. B. B, F, und andere, mit der äußersten Reinigkeit vor. Die größten Fürsten, wie Friedrich der Große, und der Churfürst Carl Theodor von Pfalzbaiern, haben dieß Instrument zu ihrem Lieblinge gewählt und die trefflichsten Flötenspieler an ihren Höfen unterhalten. Die Applicatur des Instruments hat Quanz ins volle Licht gesetzt und ein Meisterwerk darüber geschrieben.

Die Flöte ist jetzt in allen Arten der Tonkunst unentbehrlich geworden. Man braucht sie in der Kirche, bei Singspielen, Concerten und Tänzen; zum Solo und zur Begleitung, und dieß stets mit herrlichem Erfolg. Der reine und glasartigtönende Ansatz dieses Instruments ist schwerer, als man glaubt. Es gehöret eine ungemein gesunde Brust dazu, weil es anhaltenden, stäten und immer fluthenden Athem erfordert. Die untern Töne müssen brausen; die obern lieblich dahin schweben. Das Portamento, Mezzotinto und andere musikalische Verzierungen können meisterhaft auf der Flöte ausgedrückt werden. Da man sie leichter als ein anderes Instrument überall mit sich herumführen kann, so ist dadurch heutiges Tages die zahllose Menge von Dilettanten auf der Flöte entstanden. Allein ich behaupte, daß die obengedachten Schwierigkeiten des Ansatzes diesen Enthusiasmus bald abküh-

len und einem andern Instrumente Raum machen werden.

Die Querpfeife.

Die nun ganz militärisch geworden, verdient wegen ihrer Unvollkommenheit kaum hier angeführt zu werden. Diese schreiende, lärmende Pfeife ist ganz für den Soldaten und seine Janitscharenmusik geschaffen. Sie durchschneidet die brausende Trommel glücklich, aber nur in den höhern Tönen; in den tiefern wird sie vom Wirbel verschlungen. Auch sind die tiefen Töne der Querpfeife so unrein, daß sie kaum auszustehen sind. Ein guter Querpfeifer bleibt also immer in der Höhe, um die kränklichen Töne der Tiefe zu vermeiden.

Die Schallmei.

Ein Clarinett im Kleinen, und höchst wahrscheinlich die Mutter unsrer heutigen sanften Hoboe. Dieß Instrument kannten ehemals nur die Schäfer: aber seine treffliche Wirkung machte es bald so beliebt, daß es in die ersten Gesellschaften eingeführt wurde. Der Ton desselben hat so viel Interessantes, Eigenthümliches, unendlich Angenehmes, daß die ganze Scale der Tonkunst eine merkliche Lücke hätte, wenn dieß Instrument verloren ginge. Es ist gesellschaftlich, lieblich, für Menschen und Thiere empfänglich, und hat einen Ton, den alle übrigen Instrumente nicht haben. Die großen Tonkünstler haben es daher bald eingesehen, daß die Schallmei eine wichtige Tinte im Gemälde der Tonkunst sey.

Telemann brachte sie zuerst in den heiligen

vor der Kirchenmuſik, und Gluck hat ſie öffentlich als ein epiſodiſches Inſtrument für die Oper authoriſirt. Die Punkte, wo es eintritt, müſſen äußerſt genau markirt werden; denn es hat eine ſo eigenthümliche Farbe, daß ſie nur der wahre Kenner bemerkt. Der Umfang des Inſtruments enthält ſechzehn Töne, die unter den Lippen des Meiſters tief und hoch wirken können. Unſtreitig hat die Schallmei Anlaß zur Erfindung der Hoboe und des Clarinetts gegeben; denn die Schallmei war Jahrhunderte ſchon da, ehe man den Namen Hoboe und Clarinett kannte.

Ehemals brauchte man dieſes Inſtrument bloß im Kriege, die weit kriegeriſche Pfeife hat es aber verdrängt. Die Schallmei wirkt in der Nähe, nicht in der Weite; und dieß iſt der Grund, warum die Querpfeife darüber geſiegt hat.

Der Fagott.

Neue Erfindung, von allgewaltiger Wirkung. Dieß Inſtrument iſt ein Zweig vom Serpent, der bekanntlich einen ſo ſtarken Ton hat, daß er in verſchiedenen franzöſiſchen Kirchen die Stelle der Orgel vertritt. Auf den Feldzügen des Marſchalls von Luxemburg bemerkte man zuerſt Fagotts, woraus man ſchließen kann, daß die Franzoſen Erfinder dieſes wichtigen Inſtruments ſind. Da Hauchtöne wieder von Hauchtönen begleitet werden müſſen, ſo iſt für Hoboen, Clarinette, Trompeten und Waldhörner kein beſſeres Baßinſtrument zu erdenken, als der Fagott.

Dieſes Inſtrument hat in unſern Tagen eine große Rolle geſpielt. Nicht nur hat man es zur

Begleitung der wichtigſten Stücke auf der Orgel, dem Theater und der Kammer gebraucht, ſondern auch ſo zum Soloſpielen hinaufgeſtimmt, daß jetzt der Fagott mit den erſten Inſtrumenten der-Welt wetteifert. Im Solo hat der Fagott den reinſten Tenor; er verſenkt ſich in die äußerſte Tiefe, und hat daſelbſt etwas drollig Moquantes; dann ſteigt er wieder ins Tenor F, und durch Kunſt noch weiter empor ins hohe Tenor F, und glänzt auch in der Höhe, wie er in der Tiefe geglänzt hat: die Scale dieſes Inſtruments iſt alſo folgende (wohl gemerkt, daß alle Baßinſtrumente von unten auf gerechnet werden).

Contra B, dieß iſt ſeine äußerſte natürliche Vertiefung; Kunſt bringt noch tiefere Töne hervor.

h, hat es durch Schwebung.

C, cis. D, dis. E, ais.

F, fis. G. gis. A, ais. auch *as.*

B, h. C, cis.

D, dis. E, ais.

F, fis.

G, gis.

höchſtens noch das Alt *A.*

Dieß Inſtrument wird zu Nürnberg mit vieler Vollkommenheit verfertigt; doch haben die Pariſer Fagotte noch einen merklichen Vorzug.

Es erfordert den vollſten Athem, und einen ſo geſunden und männlichen Anſatz, daß nur wenige Menſchen ſchon der Organiſation nach fähig ſind, es bis zur Meiſterſchaft zu ſpielen. Ob es gleich die Franzoſen erfanden, ſo haben doch die Deut-

ſchen auf dieſem Inſtrumente die größten Meiſter hervorgebracht. Man hat es lange nur zur Begleitung gebraucht; wir Deutſche aber waren die erſten, ihm auch das Solo abzuringen, und zwar mit ſolchem Glücke, daß jetzt der Fagott unter die erſten Soloinſtrumente der Welt gehört. Der Ton des Inſtruments iſt ſo geſellſchaftlich, ſo lieblich geſchwätzig, ſo für jede unverdorbene Seele geſtimmt, daß der letzte Tag der Welt gewiß noch viel tauſend Fagotte unter uns antreffen wird. Der Fagott ſchmiegt ſich in alle Formen; er begleitet Kriegsmuſik mit männlicher Würde; er läßt ſich im Kirchenſaale mit Majeſtät hören; trägt die Oper; räſonnirt mit Weisheit im Concert; gibt dem Tanze Schwingen; und iſt alles, was er ſeyn will.

Die Pauke.

Ein Zweig der Trommel. Kühn war der Gedanke des Menſchen, Eſel zu tödten, ihre Haut zu gerben und ihr Töne zu entlocken. Im grauesten Alterthum, ſchon unter den Phöniciern, Aegyptiern, Juden, Karthaginenſern, Griechen und Römern trifft man Pauken an, wie aus allen Denkmalen dieſer Völkerſchaften erhellt. Schrecklich und wahr iſt der Gedanke, daß Rache den erſten Stoff zur Erfindung der Trommel hergab. Mein Feind iſt todt! dachte ungefähr ein Barbar; aber auf ſeinem Felle will ich mich noch tummeln. Er that es; und ſeine menſchlicheren Nachahmer wählten Eſelshäute. Kriegeriſcher Ton iſt der einzige Charakter dieſes Inſtruments: daher gibt es auch wenige Völker in der Welt, welche die Trommel

nicht kennen. Forster traf auf seiner Reise um die Welt, sogar unter den Tahitanern, Ottahitanern und Irokesen Trommeln oder Pauken an, die sie theils im Kriege, theils in kleinerer Form zum Tanze gebrauchen.

Die Trommel

hat auch wirklich so etwas Wildes, Tosendes, zum Streit Erweckendes, und durch seine weithallende Stärke zum Singnalisieren so etwas Eigenthümliches, daß sich schwerlich ein anderes Instrument zu dieser Absicht denken läßt. Da sich das Crescendo und Decrescendo, da sich das Wirbeln, Brausen, Toben und Ineinanderströmen der Töne auf der Trommel im höchsten Grade ausdrücken läßt, so muß der Tambour etwas mehr haben, als Uebung.

Der Pauker ist ganz musikalisch; er muß sich nach Noten und dem Taktschlag richten. Man kann die Pauken durch alle Töne stimmen, und Wunder damit hervorbringen, wenn man äußerste Habilität der Arme mit raschem, immer gegenwärtigem Geiste zu verbinden weiß.

Wir besitzen ein sehr schönes Buch von der Pauke, welches Hauber, Hofpauker in Dresden, im Jahre 1768 herausgab. Das Instrument wird im Kriege, in der Kirche und in der Oper gebraucht. Nur im traulichen Privatconcert ist es unerträglich.

Bekanntlich werden nun auch die Trommeln bei gut organisirten Janitscharenmusiken, so wie die Pauken nach Noten gespielt.

Die türkische Musik,

welche seit vierzig Jahren auch in Deutschland be-

verschiedenen Regimentern eingeführet würde, hat auch das Studium der musikalischen Instrumente der Türken veranlaßt. Der Charakter dieser Musik ist so kriegerisch, daß er auch feigen Seelen den Busen hebt. Wer aber das Glück gehabt hat, die Janitscharen selber musiciren zu hören, deren Musikchöre gemeiniglich achtzig bis hundert Personen stark sind; der muß mitleidig über die Nachäffungen lächeln, womit man unter uns meist die türkische Musik verunstaltet.

Als man dem türkischen Gesandten in Berlin, Achmet Effendi zu Ehren, ein türkisches Concert aufführte, schüttelte er unwillig den Kopf, und sagte: Ist nicht türkisch! — Seitdem aber hat der König von Preußen wirkliche Türken in seine Dienste genommen, und die wahre türkische Musik bei einigen seiner Regimenter eingeführt. Auch zu Wien unterhält der Kaiser ein treffliches Chor türkischer Musikanten, die der große Gluck bereits in den Opern gebraucht hat.

Die Instrumente zu dieser Musik bestehen in Schallmeien, welche die Türken meisten Theils, um den Ton zu schärfen, aus Blech verfertigen; aus krummen Hörnern, die im Ton fast an unsere Baßhörner gränzen; aus einem großen und einem kleinen Triangel; aus dem sogenannten Tambourin, wo das Schütteln der Schellen, die bei den Türken von Silber sind, große Wirkung thut; und aus zwei Becken vom feinsten Bronce, oder Glockenspeise, die taktmäßig an einander geschlagen werden; endlich aus zwei Trommeln, wovon die kleinere immer wirbelt und fluthet, die große aber gedämpft, und unten mit einer Ruthe gestäubt wird.

Wie original, wie einzig sind hier die Töne zusammen gesucht! Die Deutschen haben diese Musik noch mit Fagotten verstärkt, wodurch die Wirkung noch um ein Großes vermehrt wird. Auch Trompetenstöße lassen sich dazwischen gut anbringen. Kurz, die türkische Musik ist unter allen kriegerischen Musiken die erste, aber auch die kostbarste, wenn sie so vollkommen seyn soll, als es ihre Natur und ihr heroischer Zweck erheischt. Da die türkische Musik nicht nach Noten, sondern blos aus dem Gedächtniß spielt (denn nur wir Deutsche haben angefangen, sie in Zeichen zu setzen), so läßt sich von ihrer Theorie nichts weiter sagen, als daß Ohr und Uebung ihre Vollkommenheit allein entscheiden: Sie liebt bloß den Zweiviertelstakt, wiewohl wir auch sehr glückliche Versuche mit andern Takten gemacht haben. Indessen erfordert keine andere Gattung von Musik einen so festen, bestimmten und allgewaltig durchschlagenden Takt. Jeder Taktstrich wird durch einen neuen männlichen Schlag so stark conturirt, daß es beinahe unmöglich ist, aus dem Takte zu kommen. **F** *dur* und **B** *dur* scheinen die Lieblingstöne der Türken zu seyn, weil in diesen der Umfang aller ihrer Instrumente am genauesten zusammenläuft. Inzwischen haben wir Deutsche auch glückliche Proben mit **D** *dur* und **C** *dur* angestellt, woraus die große Wichtigkeit der türkischen Musik erhellet.

Außer den gedachten Instrumenten gibt es noch verschiedene, die eben nicht für ganze Concerte, sondern bloß für Gesellschaften erfunden sind. Un-

ter dieſe gehören vorzüglich die Reiſeorgel, oder Tragorgel, die heutiges Tages eine ſolche Vollkommenheit erreicht hat, daß auf einer Walze oft zehn bis ſechzehn Stücke geſteckt werden können. Die kleinern Flagioletten-Inſtrumente, womit man Vögel abrichtet, gehören nur in einem niedrigern Grade in eben dieſe Sphäre. Da hier alles Mechanismus iſt und der Zephyrgriff des Genies gar nichts dazu beiträgt; ſo gehören dieſe Inſtrumente nicht in den Geſichtskreis der Aeſthetik.

Man hat das Mundblättchen in unſern Tagen zu einer ſolchen Vollkommenheit emporgetrieben, daß man die erſten Hoboenconcerte damit wegbläst. Auch gibt es Menſchen, die blos mit der Zunge und den Lippen alle Inſtrumente nachahmen. Man bläst auf den Hutecken; man bildet mit naſſen Fingern den Baß auf dem Tiſch oder Stocke; man pfeift durch die Naſe; man nöthigt gleichſam der ganzen Natur Töne ab.

Die Maultrommel

wurde wegen ihres unmerklichen Nachhalls und wegen der ſchnarrenden Zunge, die dieſen Nachhall verſchlingt, nur unter die niedrigſten Claſſen der Menſchen verdammt. Aber was vermag der Menſch nicht! Man ſpielt jetzt Sonaten, Variationen, und was man will, auf der Maultrommel. Ja man hat ſogar gefunden, daß der Nachhall dieſes verachteten Inſtruments unter die delicateſten Töne der Welt gehöre. Könnte man dieſem Nachhalle mehr Umriß geben und ſie in die Schranken der Melodie einleiten, ſo würde die Maultrommel geadelt werden müſſen. Vielleicht aber

ſteht noch ein Genie auf, das die Schwingungen der Maultrommel ſcharf conturiret und mit der Zunge beſchränkt: dann hat man ein Inſtrument, das unter allen nächtlichen Inſtrumenten das erſte iſt. Man denke ſich den feinſten Tonnachhall, mit allen Winkelzügen aufs genaueſte beſtimmt; ſo denkt man die Maultrommel in ihrer Vollkommenheit.

So hoch es der muſikaliſche Geiſt in der Erfindung ſeiner Werkzeuge hinauftrieb, ſo laſſen ſich doch ſehr leicht noch weit mehrere muſikaliſche Inſtrumente gedenken. Das Holz und alle Metalle, die Stahl-, Meſſing- und Darmſaiten, Stein, Silber und Porzellan haben noch unzählige Empfänglichkeiten für Töne. Nicht einmal alle Formen für muſikaliſche Inſtrumente ſind erſchöpft. Man findet in ſcharf beobachtenden Reiſebeſchreibern ſo viel neue, bei uns unbekannte Inſtrumente bemerkt, daß nur noch ein Schöpfergeiſt dazu gehört, auch die Erfindungen der Wilden unter uns zu veredeln.

Vom Geſang.

Dieß iſt unſtreitig der erſte Artikel in der ganzen Tonkunſt, die Achſe, um die ſich alles dreht, was Melodie, Modulation, Harmonie heißt. Alle Inſtrumente ſind nur Nachahmungen des Geſangs; der Geſang ſitzt als König auf dem Throne, und ringsum beugen ſich alle Inſtrumente als Vaſallen vor ihm.

Die Menſchenſtimme

iſt ganz natürlich Urton und alle übrigen Stimmen der Welt ſind nur ferner Nachhall dieſer göttlichen Urſtimme. Die Menſchenkehle iſt das erſte, reinſte, vortrefflichſte Inſtrument in der Schöpfung. Ein natürlich ſchönſingendes Bauernmädchen rührt mehr, als der erſte Violiniſt der Welt. Es kommt mithin außerordentlich viel darauf an, das Geſanggenie zu kennen und ſelbigem die gehörige Bildung zu geben. Wer ohne Anleitung rein ſingen kann; wer jeden gegebenen Ton gleich genau trifft; wer Prime und Sekunde ohne Anleitung anzugeben weiß; wer eigene, aus ſeinem individuellen Charakter genommene Manieren hat; wer, und die Hauptſache iſt dieß, eine klare, viel umfaſſende Stimme hat: der iſt ein Singgenie.

Der große Porpora pflegte zu sagen: Zu einem vollkommenen Sänger gehören hundert Eigenschaften. Neunundneunzig rechne ich zur Stimme allein, und die hundertste nenne ich Theorie. Eine äußerst tiefe und treffende Bemerkung! Wer eine vortreffliche Stimme hat, darf nur Noten lesen lernen; nur vorzügliche Musik hören, so ist er Alles, was er seyn will; ja auch ohne Noten und Nachäffung fremden Geschmacks wird er alle Gesellschaften entzücken. Ein Singgenie muß also mit der äußersten Feinheit behandelt werden, und nur ein echter musikalischer Kopf kann demselben Unterricht geben. Ein trockener Schulmeister verbildet den herrlichen Grundstoff, wischt Urtöne hinweg und heult dem Schüler oder der Schülerin seine eignen schlechten Töne vor. Zu einem Sangmeister werden folglich die größten musikalischen Eigenschaften erfordert. Er muß erfinden, tief fühlen, correct setzen und mit vieler Weisheit unterrichten können.

Die Solfeggi oder Singübungen geben der Stimme die gehörige Ausbildung und machen gleichsam von der Singleiter, die in Wolken dunkel stand, jede goldene Sprosse sichtbar. Die Einrichtung dieser Solfeggi's ist daher von äußerster Wichtigkeit und verdient auf Grundgesetze zurückgeführt zu werden. Hier sind die unveränderlichen Gesetze derselben:

I. Der Sänger studire zuerst aufs Genaueste seine Leiter und wiederhole sie Morgens und Abends mit der strengsten Gewissenhaftigkeit.

II. Er lerne vorzüglich stehende Töne oder weiße Noten aufs Pünktlichste ausdrücken; werde Meister

vom Schwellen und Sinken, vom Wachſen und Sterben der Töne.

III. Dann erlerne er erſt in Achteln oder ſimpeln Tönen emporſteigen, ungefähr in den Abſtufungen von Sekunden.

IV. Alsdann lerne er Terzen, Quarten, Quinten, Sexten, Septimen, Octaven und mehrere Weiten mit dem gehörigen Portamento oder Träger ausdrücken.

V. Nach dieſem übe er ſich in laufenden Paſſagen, damit ſeine Kehle ſchlüpfrig und nach der Kunſtſprache roulant wird.

VI. Die Nüancen der Empfindungen laſſen ſich zwar nicht ganz genau beſtimmen, denn wer kein Herz hätte, würde auch nie gefühlvoll ſingen lernen. Aber dem Schöpfer ſey Dank! jeder Menſch hat ein Herz, und der iſt ein Stümper, der die Cordialſaiten auch auf dem dumpfſten Inſtrument nicht aufzufinden weiß. Empfindung und Naturgefühl iſt in aller Menſchen Herzen, nur bei einem tiefer und verſteckter, als beim andern. Des Sangmeiſters Pflicht iſt es alſo, diejenige Seite in ſeinem Subjekt aufzuſuchen, wo er ihm am ſicherſten beikömmt. Trifft er dieſe, ſo öffnet ſich die Herzader gewiß und der Purpurſtrahl ſpringt.

VII. Die muſikaliſchen Verzierungen muß zwar der Sänger ſorgfältig ſtudiren, weil dadurch ſeine Kehle geläufig wird, er muß aber den Geſang damit nicht überladen, weil allzu viel Künſtelei und Schmuckwerk der Simplicität ſchadet und die Erfindung quetſcht. Ein zierlich ausgedrückter Mordent, gefühlvolles Hinſchweben von einem Tone zum andern, Portamento; das Aufſchwellen und

Hinsterben des Tons; Verflößung der Töne, oder das Mezzotinto; ein rührendes Trillo, aufsteigend und wieder hinsterbend; eine dem Charakter der Arie angemessene Cadenz, die nie zu lang seyn muß, wenn sie nicht einen Staat im Staate bilden will: dieß sind ungefähr die Verzierungen, welche den Gesang bilden, heben und verschönern.

Man theilt die Töne der menschlichen Stimme am richtigsten in folgende Klassen ein:

1) Der Hirnton, den der große Porpora Wiederhall im Schädel nennt. Wenn sich eine Sylbe mit dem Selbstlauter *I* nennt, so hallt der Ton immer ins Hirn hinauf. Man muß sich mithin hüten, allzu häufig mit dem Vocal *I* zu coloriren, weil dadurch der Gesang in mausähnliches Pfeifen ausartet.

2) Der Nasenton kann nur allein im Komischen vorkommen, z. B. in den Ausdrücken der Verspottung, der Naseweisheit, und der Nachäffungen des Dudelsacks und der Leier. Der französische Gesang wird dadurch abscheulich, daß sie auch in ernsthaften Stücken den Nasenton gebrauchen.

3) Der Kehlenton ist eigentlich der reine Gesang aus voller Kehle und das Eigenthum der Deutschen. Zur Bildung der Kehle wird außerordentlich viel erfordert. Sie muß fürs Erste von der Natur schon gestimmt seyn, und dann durch beständige Uebung so abgeschliffen werden, daß sie die stehenden Noten, wie die fortrollenden, mit gleicher Geläufigkeit ausdrücken kann. Der Sänger muß alles vermeiden, was die Kehle trocken macht; auch die allzu große Schlüpfrigkeit der Kehle ist dem Gesang schädlich, weil da die Töne gleich-

ſam in Sümpfen zu waten ſcheinen. Man muß die Kehle auch anatomiſch kennen und ſonderlich die Vibration der Zunge aufs genaueſte unterſucht haben, wenn man richtige Vorſchriften zur Bildung der Kehle entwerfen will. Vogler hat unter allen Sangmeiſtern dieſes am beſten gethan.

4) Der Lungenton. Phyſiologiſch betrachtet, beſchäftigt ſich zwar die Lunge mit allen Tönen, hier aber iſt die Rede von ſolchen, wo das Pfeifen und Ziſchen der Lunge allein gehört wird, wie z. B. in den Geſängen der Koſaken und Kalmucken. Dieſer Ton iſt ſo widerlich und kreiſchend, daß er nur in höchſt ſeltenen Fällen, und dieß meiſt im Niedrigkomiſchen, erträglich iſt.

5) Der Magenton. Alle harten Aſpiranten, die meiſten aufgehäuften Conſonanten, wie z. B. das Ch, kommen aus dem Magen. Die Schweizer drücken dieſen Ton am derbſten aus; er iſt aber widerwärtig und darf in der Muſik gar nicht gebraucht werden.

6) Der Herzton. Die Seele aller Töne! Jedes Werkzeug der Stimme iſt nur todter Klang, wenn ihm nicht das Herz Leben und Wärme ertheilt. Jeder Geſang, woran nicht das Herz Theil nimmt, hat wenig oder gar kein Intereſſe. So wie man das Herz moraliſch bilden kann, ſo kann ein großer Meiſter das Herz auch muſikaliſch bilden, d. h. die Empfindungen dem Sänger ſo nahe legen, daß ſich ſein Herz öffnen und zum richtigen Ausdruck derſelben geſchickt werden muß. Wer ſelbſt nichts fühlt oder ſein Herz für die Eindrücke der Tonkunſt verſchloſſen hat, der werfe ſich ja nie zum Sangmeiſter auf. Er wird ambulante Orgeln her-

vorbringen, die, wenn sie das auf Walzen gesteckte Stück herunter gedudelt haben, todtkalt bleiben; aber Menschenstimmen, herrlichen, engelnachahmenden Menschengesang wird er ewig nicht bilden.

Die Stimmen nach ihrem Umfange werden eigentlich in vier Hauptklassen eingetheilt: in Discant, Alt, Tenor und Baß. Darin aber liegen noch folgende Abstufungen: der hohe und tiefe Discant; der hohe und tiefe Alt oder Contra-Alt; der Tenor, Bariton und tiefe Baß. Die Scale des hohen Discants reicht vom Tenor B bis ins dreigestrichene D oder dreigestrichene E. Der tiefe Discant oder Second hat einen kleinern Umfang und reicht in der Höhe nur bis ins A oder B. Der Alt schwebt in der Mitte und hat ungefähr einen Umfang von anderthalb Octaven. Der Contra-Alt ist noch eingeschränkter und hat etwa eine Octave, None oder Decime, aber alle diese Töne in der äußersten Dicke und Reinigkeit.

Bariton ist halb Tenor und halb Baß, vornehmlich für das Theater geschickt. Sein Umfang hält zwei volle Octaven, vom F bis wieder ins F. Der tiefe Baß enthält auch zwei volle Octaven, vom untern C bis wieder ins C und alle in ungewöhnlicher Dicke, dicker noch als Posaunenton. Diese Stimme ist höchst selten und äußerst geschickt, den ganzen Chor zu heben und zu tragen.

Die meisten und schönsten Discantstimmen findet man in Welschland; auch sind die Tenorstimmen dort häufiger, als in andern Ländern; die besten

Alt- und Baßstimmen aber sind in Deutschland heimisch, wiewohl es auch in Baiern und Böhmen ganz vortreffliche Tenorstimmen gibt.

Zur Bildung der Stimme, wenn Mutter Natur vorgearbeitet hat, sind folgende Grundsätze hinreichend:

1) Man drücke die Worte, die man vortragen will, mit äußerster Deutlichkeit aus. Ein Sänger oder eine Sängerin, die nicht verständlich sind, haben schon den ersten Eindruck verloren. Man muß den Text, den man abzusingen hat, vorher aufs genaueste durchstudirt haben. Jedes Wort, ja beinahe jede Sylbe des Dichters, muß auf den Lippen des Sängers wiedergeboren werden. Plutarch und nach ihm Klopstock haben im deutlichen Vortrage des Gesangs die Hauptwirkung desselben gesucht.

2) Der Sänger, wenn er nicht am Flügel sitzt, stehe gerade, singe aus voller Brust, und begleite die Empfindungen der Melodie mit der gehörigen Pantomime. Wer z. B. eine zürnende Arie oder ein Furioso mit gerader Kopfstellung vortragen wollte, würde nur für Blinde, aber nie für Sehende interessant seyn. Das Schütteln des Hauptes, jede schwache oder starke Bewegung desselben, gibt dem Tone eine äußerst wichtige Modificirung.

3) Alle Unarten der Stimme, das Näseln, Schnarren, sonderlich die Fehler, so aus der schwachen Lunge entspringen, das Sinken des Tons vom Urelemente herab lassen sich bei jedem guten Gesange nie denken.

4) Alltägliche Verzierungen, oft selbst modische Schnörkel übel angebracht, sind Unsinn im guten

Geſange. Mit einem Wort, kann je das Genie ſeine heiligen Rechte behaupten, ſo wird es ſelbige im Geſang behaupten. Dem großen Sänger kann man nur wenige Striche der Kunſt zur Vollendung geben: denn er bringt ſeine Urkraft vom Himmel. Inzwiſchen iſt es Thorheit, zu behaupten, daß man ſelbſt die feinſten Nüancen und Tiraden nicht jedem Sänger oder jeder Sängerin durch weiſe melodiſche Didaktik beibringen könne: da es in den Augen aller Weiſen ein ewiger Grundſatz bleiben muß, das Schöne ebenſowohl, wie das Gute und Wahre zu detailliren. Die beſten Anleitungen zur Singkunſt haben uns Porpora und Hiller gegeben. Hiller iſt für Deutſchland ſo intereſſant, daß er in allen Singſchulen als klaſſiſcher Schriftſteller geehrt zu werden verdient. Seine Anweiſung zur Singkunſt iſt herrlicher Extrakt von den trefflichſten Grundgeſetzen der erſten Sangmeiſter. Er ſelbſt hat uns die erſte Sängerin der Welt geliefert; es läßt ſich alſo daraus mit Recht ſchließen, daß Hiller die Geheimniſſe der Singkunſt ganz durchblitzt habe.

Wenn Deutſchland einmal aufmerkſam darauf wird, die Singgenie's zu wecken; wenn es die Eigenſchaften des wahren und großen Geſangs ganz durchſtudirt; wenn die Fürſten nicht blos glänzende Orcheſter anlegen, ſondern auch Singſchulen anzuordnen beginnen, ſo läßt ſich für deutſchen Geſang Alles erwarten. Inzwiſchen muß man im Durchſchnitt behaupten, daß die Reichsſtädte Deutſchlands mehr für dieß erſte Capitel der Tonkunſt gethan haben, als alle Fürſten zuſammengenommen.

Vom musikalischen Styl.

Die musikalische Schreibart ist so verschieden, wie die poetische. Sie kann erhaben und populär, einfältig und geschmückt, prächtig und simpel, hoch und niedrig, ernst und scherzend, tragisch und komisch, tiefsinnig und leicht, stark, aber nie schwach seyn. In der Mannigfaltigkeit und Mischung dieser Style beobachtet der Musiker eben die Grundsätze, welche der Dichter und Redner zu beobachten hat; ein sicherer Beweis von dem genauen Bande, das die Künste unter einander verbindet. Man könnte überhaupt den musikalischen Styl in den religiösen und profanen, oder wie es die Alten zu thun pflegten, in den geistlichen und weltlichen Styl eintheilen. Da sich aber besonders in neuern Zeiten die Musik in verschiedene Zweige verbreitet hat, so ist noch eine weit genauere Eintheilung nothwendig worden. Diese Eintheilung besteht in folgenden ganz natürlichen Abstufungen.

I. Der Kirchenstyl.

Die erhabenste Gattung des musikalischen Styls! Man theilt ihn in Choral- und Figuralmusik ein. Der Choral hat so viel Würde, Herzerhebung, Pathos, dauernde Wirkung, daß er mit Recht im Kirchenstyl obenan steht.

Wenn alle andere Musik den Launen der Mode unterworfen ist, so bleibt der Choral allein, und seine himmlische Kraft wirkt unter allen cultivirten Völkern gleich stark. Die acht Melodien, welche Ambrosius von den Griechen entlehnte, so wie seine eignen Compositionen, werden noch heut zu

Tage mit Entzücken angehört; wenn gleich einige davon über zwei tausend Jahre hinauf reichen.

Die ersten Choralgesänge, aus den Zeiten der Reformation, welche Luther und Zwingli veranstalteten, sind so herrlich, so ganz der Hoheit der Religion angemessen, daß es ihnen schwerlich einer unter uns nachthun wird. Die neuern Tonsetzer fangen bereits an, Schnörkel in geistliche Lieder zu bringen, die doch dergleichen Verzierungen durchaus nicht vertragen. Ein Muttergottesbild, selbst von einem Carolo Dolce gemalt, würde fast jeden himmlischen Reiz verlieren, wenn man es ins Costum der neuesten Mode kleiden wollte. Eben so ungestaltet ist ein Kirchenlied, mit den Franzen der Mode behängt! Wer andächtig setzen will, muß selbst andächtig seyn. Daher rühren die besten Choräle, welche die christliche Kirche besitzt, von religiösen Componisten her.

Es ist sehr zu beklagen, daß die Antiphonen unter den Protestanten beinahe ganz abgekommen sind, da sie doch eine augenscheinlich große Wirkung hervorbringen, wie man aus dem Te Deum, dem Kyrie und einigen herrnhuterischen Antiphonen mit Bewunderung ersehen kann. Klopstock hat deßhalb in seinen Liedern die Antiphonen wieder einzuführen gesucht; allein sie sind jetzt noch nirgends aufgenommen worden, als in Hanau *).

Die Figuralmusik sollte nie vom Gesang der Gemeinde getrennt werden, sondern vielmehr

*) Auch in dem neuen würtembergischen Choralbuch hat Pr. Christmann einige gesetzt, die da und dort schon eingeführt sind.

mit ſelbigen in einen groſsen Punkt zuſammenflieſsen. Klopſtock fragt mit vollem Rechte: Iſt denn die Muſik nur für die Oper ſo vollſtändig geworden? Da aber nicht jede Gemeinde Muſik halten kann, ſo ſollten wenigſtens Männer und Weiber, Junge und Alte, Orgel und Gemeinde, mit einander abwechſeln, um dadurch dem Geſange Mannigfaltigkeit zu geben.

Reichard hat ſich über dieſen Gegenſtand mit tiefer Einſicht ausgebreitet, nur Schade! daſs man dergleichen groſse Vorſchläge, die die Erbauung im höchſten Grade fördern würden, zwar anhört, aber nicht befolgt. So lang indeſſen nicht beſſere Singanſtalten in einem Lande gemacht werden, ſo lang man nicht Schulmeiſter-Seminarien anlegt, worin man dieſe Leute auch für den guten Geſang bildet, ſo lang ſich die Fürſten und Obrigkeiten nicht kräftiger für die Religion intereſſiren; ſo lange bleiben ſolche Vorſchläge mehr nicht als idealiſche Phantome.

Unter der Figuralmuſik hat man ſich angewöhnt, ausgeführte Singſtücke von Inſtrumenten begleitet zu verſtehen. Doch gibt es auch ausgeführte Singſtücke für die Kirche nur von einem Poſitive, oder auch von gar keinem Inſtrumente begleitet. Die katholiſche Kirche hat noch immer Meiſterſtücke dieſer Art aufzuweiſen, die ſich durch Satz und Ausführung jedem Menſchenherzen inſinnuiren. Die Motetten der Proteſtanten ſind zwar meiſt gut aufgeſetzt, aber die Ausführung will nicht viel ſagen; denn was iſt unſer Geſang gegen der Katholiken ihren? Wir brüllen, kreiſchen, raſen und toben; ſie aber ſingen.

Meſſen, Kyrien, Te Deums, Veſpern, Pſalmen, Glorias und dergleichen Stücke werden von den Katholiken mit ſolcher gewiſſenhaften Regelmäßigkeit und durchgreifenden Wirkung aufgeführt, daß wir mit unſern Kirchenmuſiken eine gar erbärmliche Figur gegen ſie ſpielen. Ich weiß nicht, welch ein Geiſt der Verwirrung einmal ausgegangen ſeyn muß, der den Proteſtanten den lahmen Gedanken eingab, ſogenannte Cantaten in die Kirche zu verpflanzen. Dieſe Art von Stücken beſteht erſtlich aus einem Chore, Recitativen, Arien, Duetten, Chorälen und dergleichen; wer ſieht aber nicht ſchon aus der Beſchreibung, daß dieß eine muſikaliſche Harlekinsjacke ſey, die man nie an den heiligen Wänden des Tempels aufhängen ſollte? Telemann, die Bach's, Benda und andere Meiſter haben uns zwar herrliche Stücke dieſer Art geliefert, aber ihre profane Miene, ihr dem Theater entwendetes Kleid, die künſtlichen Verzerrungen des Textes, und die frechen Manieren haben den Cantaten in der Kirche faſt allen Eindruck geraubt *).

*) Der koburgiſche Hofprediger Honbaum hat in ſeiner ſchönen Schrift über das heilige Abendmahl einige herrliche Vorſchläge gethan, durch paſſende Kirchenmuſik bei dieſer heiligen Handlung die Gefühle der Andacht zu erhöhen. Da er ſelbſt große Anlagen zu einem geiſtlichen Dichter beſitzt, ſo iſt ihm die beigefügte Probe ſehr gut gelungen. Einer der neueſten Muſiker Virling, Organiſt in Schmalkalden, hat dieſe Probe nach dem Sinn des Verfaſſers ſo gut in Muſik geſetzt, daß der erſte realiſirte Verſuch damit, ſogar auf einer Dorfkirche, den ſeligſten Erfolg hatte. Doch wollt' ich behaupten,

Keine Gemeinde intereſſirt ſich für ſie. Wird die Muſik nach der Predigt gemacht, wie z. B. in Ulm und andern Städten, ſo geht die Gemeinde davon, und läßt das Muſikchor durch einander kreiſchen und dudeln. Nur durch die Nachahmung der Katholiken in ihren Antiphonen und Meſſen, wo gar keine Recitative vorkommen, ſondern alles im eigentlichſten Kirchenſtyle geſetzt iſt, kann man die Gemeinde mit dem Figuralgeſang ausſöhnen.

Zum Kirchenſtyle gehört tiefe Kenntniß des Contrapunkts, genaues Studium der Menſchenſtimme, und ſonderlich die größte Unterſcheidungskraft, um das Heilige vom Unheiligen zu ſondern.

Der dramatiſche Styl

überhaupt, theilt ſich in die höhere Oper und in die Opera puffa, ins Intermezzo und in die Pantomime ein. Da die Oper eine Erfindung der üppigſten Phantaſie iſt; da ſich Pracht, Heroismus, Leidenſchaft, Wunderbares, Imaginationsgeburten und Ideale, aus Arioſts Welten, oder aus Ovids Verwandlungen, die leichtfertigſten und ſchauervollſten Scenen mit ihr vereinigen laſſen; ſo hat der Tonſetzer hier ein ungeheures Feld vor ſich. Was die Seele packt, erſchüttert und mit ſich fortreißt; was die Schwingkraft der Imagination befeuert; was das Herz rührt und bewegt;

daß man mit bloßen Chorälen, wo eine, zwei, oder mehrere Stimmen abwechſelten, bei dieſer feierlichen Gelegenheit mehr ausrichten würde, als mit Chören, welche meiſt zu ſtudiert ſind, als daß ſie ſogleich der Gemeinde auf das Herz fallen könnten.

ja selbst, was Schrecken und Entsetzen hervorbringt, liegt im Gebiete der Oper. Der Opernsetzer muß also Genie seyn; muß Gesang und Instrumente genau verstehen; die Wirkungen des Schalls oder die Acustik, die wirksamste Stellung des Orchesters, und die Kunst der Begleitung auf das strengste studiert haben; sonst geben ihm drei Musen, Thalia, Melpomene und Polihymnia, zürnende Blicke, und sein kraftloses Saitenspiel muß vor ihnen verstummen.

Zur tragischen Oper, oder zum heroischen Sangdrama gehört also unstreitig ein großer Geist, der nie zum Komischen herabzusinken fähig ist. Wer Alles können will, glitscht nur an der Schale der Dinge ab, und saugt nie das Oehl des Kerns. Wer Hermanns Schlacht, die erste Oper der Welt, vollkommen in Musik setzen wollte, müßte nicht nur der vollkommenste Musiker, sondern auch der Anlage nach ein vortrefflicher Dichter seyn: sonst würde er ewig die Kraft dieses Meisterwerks verfehlen. Gluck hat einige Chöre dieser Oper gut getroffen, bei einigen aber den Sinn bei weitem nicht erreicht. Wie groß muß der Tonsetzer seyn, der dem Feuerfluge Klopstocks folgt, womit er die Deutschen den heißen Fluch auf die Römer hinabstürmen läßt!

Die Opera puffa, oder die komische Oper, ist zwar in neuern Zeiten sehr verschrieen worden, und wenn man den entsetzlichen Mißbrauch derselben von den Franzosen und Sachsen betrachtet, mit vollem Rechte. Da aber die Musik so allumfassender Natur ist, so wäre es indiscret, wenn man ihr Gebiet auf irgend eine Art verengen

wollte. Die Menschen neigen sich, im Durchschnitt betrachtet, mehr zum Komischen, als zum Tragischen, und Gott hat es aus Liebe zum Menschengeschlechte so geordnet, daß wir uns durch freudige Melodien und durch helle Gesangweisen über das menschliche Elend trösten sollten. Große heroische Opern spannen und ermüden die Seele. Laßt uns also immer die komische Oper beibehalten, um die müde Menschheit aufzuheitern, und die schweißbetäufte Stirne des Mannes von Geschäften vom Theater herab kühlen.

Auch hat die komische Oper den edlen Endzweck, daß sie die Menschheit auch in ihren niedrigen Scenen darstellen darf, welches der höhern ganz und gar verboten ist. Dadurch wird der populäre Gesang, und mit ihm Freude und Heiterkeit, unter den niedrigsten Ständen des Lebens verbreitet. Hiller hat durch seine treffliche komische Opern dem schönen Gesange in Deutschland mächtig aufgeholfen. Er drang so tief in den Geist unsrer Nation ein, daß seine Gesänge jetzt überall, selbst von den gemeinsten Menschengattungen nachgetrillert werden. Man lasse also immer die komische Oper in ihrem Werthe; nur würdige man sie nie zur gemeinen Straßenvettel herab.

Pantomimischer Styl.

Dieser ist eigentlich der Dollmetscher, oder wenn der Tonsetzer sehr stark ist, der Ausleger der Mimik. Er ist theils dramatisch, theils aber auch gesellschaftlich. Cahusac und Noverre haben den Tanz, nach Art der großen alten Mimiker, wieder ganz dramatisch behandelt, und an Ru-

dolph, Dellern und Sterzern die erhabenſten Dollmetſcher ihrer Mimik gefunden. Der Tanzcomponiſt muß beinahe alle große Eigenſchaften des großen Operncomponiſten haben. Sogar das Erhabene, Schauerliche, Shakeſpear'ſche liegt in ſeiner Sphäre. Zwar darf er die großen Leidenſchaften nicht ſo ausführlich vortragen, aber zuſammendrängen muß er ſie; muß jedes Zucken der Fußſohle, jede Bewegung der Hände, jedes Minenſpiel, jede Leibesſtellung treu dollmetſchen. Er muß dem Komiſchen ſo gut gewachſen ſeyn, wie dem Tragiſchen. Seine Melodien müſſen leicht ſeyn, reeltändelnd, ſo parador dieſer Gedanke ſcheint, und alle Muskeln ſo packen, daß ſie wie Salz die Schenkel des todten Froſches noch zum Hüpfen bewegen.

Sonſt theilt ſich die Tanzmuſik, wie die Opermuſik, in verſchiedene Parthien. Nur kommt hier die Chakone in Betracht, die im Capitel von den beſondern muſikaliſchen Stücken näher detaillirt werden ſoll. Was den geſellſchaftlichen Tanz betrifft, ſo vertheilt er ſich, nach der Verſchiedenheit des Nationalgeſchmacks, in verſchiedene Zweige.

Die Menuette, oder der franzöſiſche Tanz, iſt, nach dem Geiſte der franzöſiſchen Nation, ein zierliches, in Kunſt gekleidetes Compliment, und hat immer Dreiviertel-Takt. Solche Tänze werden ſehr leicht verfertigt. Man macht ſie mit und ohne Trios, mit ſechzehn und mehreren Takten. Schwere Ausweichungen ſind für dieſen Tanz zu hart. Doch iſt es heut zu Tage Mode geworden, um der Abwechſelung willen, die Trios oft in ſehr grelle

Töne zu ſetzen; allein ohne Wirkung. Simplicität thut auch hier Wunder.

Der engliſche Tanz. Sein Charakter iſt ungemein geſellſchaftlich. Er hat viel choreographiſche und lieblich in einander gewundene Schönheiten. Er liebt immer den Zweiviertel-Takt und eine leichte gefällige Erhebung. Auch dieſe Tänze macht man mit und ohne Trios. Sie ſind durch ganz Europa gemein.

Der holländiſche Tanz ſcheint von den Matroſen erfunden zu ſeyn. Er wimmelt durch einander wie Spritzwaſſer; die Takte wechſeln in langſamer oder ſchneller Bewegung ab, und die Melodien ſind ungemein lieblich zu hören. Dieſe Tänze ſind weit ſchwerer zu ſetzen, als die erſtgedachten, man hat daher ſehr wenig gute.

Der polniſche Tanz, deſſen Charakter Gravität und eleganter körperlicher Umriß iſt, und der vielleicht ſeines Gleichen nicht hat (denn die von Forſter und Gluck ſo hoch angerühmten pantomimiſchen Tänze ſind unter uns noch zu unbekannt), liebt den Zweiviertel-, meiſtentheils aber Dreiviertel-Takt in der möglichſt langſamen Bewegung. Diejenigen polniſchen Tänze, ſo im Lande ſelbſt verfertigt werden, übertreffen die übrigen weit.

Der ungariſche Tanz hat einige ganz originelle Wendungen, und die Heidemacken haben ſogar Originalmelodien, die ſich den Tänzen der Zigeuner ziemlich nähern. Der Takt iſt immer zweiviertel, die Bewegung mehr langſam als ſchnell, und in der Ausweichung ganz bizarr; z. B. ſie beginnen vier Takte in G, und hören ſodann in C auf; und ſo haben ſie noch manche barocke Wen-

dungen. Dieſer Tanz verdient ſehr auf das Theater gebracht zu werden.

Der deutſche Tanz, oder der Walzer; von den Alten Schleifer, jetzt auch Ländler genannt; theilt ſich ein in den engen und weiten. Der enge Schleifer, ein ſehr ſcandalöſer und dem deutſchen Ernſt zur Schande gereichender Tanz, hat immer Zweiviertel-Takt; der weite Schleifer, ein ſtürmender, in weiten Kreiſen ſich herumwälzender Tanz, welcher Solo oder Tutti, allein oder geſellſchaftlich getanzt werden kann, wird in Dreiachtel oder Dreiviertel geſetzt, mit oder ohne Trios. In keinem Tanze muß die Elevation ſtärker ſeyn, als beim deutſchen. Jeder Takt muß auf das ſtrengſte markirt werden, und die Bewegung nie zu raſend, auch nie zu langſam ſeyn. Im erſten Falle wirbelt er das Hirn durch einander; im zweiten artet er von ſeiner Natur ab.

Die Deutſchen haben noch einige ganz originelle Tänze, wovon der Kiefer- oder Büttnertanz vom erſten Balletmeiſter ſtudiert zu werden verdient *).

Die ſogenannten ſieben Sprünge ſind ebenfalls eine uralte Erfindung der Deutſchen. Es iſt eigentlich ein Solotanz; und die Melodie dazu iſt nur eine einzige, kaum läßt ſich mehr eine zweite erfinden.

*) Die Schweinauer, eine halbe Stunde von Nürnberg, haben das ganz von allen Provinzialtänzen Abſtehende, daß ſie mitten im Dreiachtel-Takt den Zweiviertel-Takt anſchlagen. Die Wirkung iſt frappant.

Töne zu ſetzen; allein ohne Wirkung. Simplicität thut auch hier Wunder.

Der engliſche Tanz. Sein Charakter iſt ungemein geſellſchaftlich. Er hat viel choreographiſche und lieblich in einander gewundene Schönheiten. Er liebt immer den Zweiviertel-Takt und eine leichte gefällige Erhebung. Auch dieſe Tänze macht man mit und ohne Trios. Sie ſind durch ganz Europa gemein.

Der holländiſche Tanz ſcheint von den Matroſen erfunden zu ſeyn. Er wimmelt durch einander wie Spritzwaſſer; die Takte wechſeln in langſamer oder ſchneller Bewegung ab, und die Melodien ſind ungemein lieblich zu hören. Dieſe Tänze ſind weit ſchwerer zu ſetzen, als die erſtgedachten, man hat daher ſehr wenig gute.

Der polniſche Tanz, deſſen Charakter Gravität und eleganter körperlicher Umriß iſt, und der vielleicht ſeines Gleichen nicht hat (denn die von Forſter und Gluck ſo hoch angerühmten pantomimiſchen Tänze ſind unter uns noch zu unbekannt), liebt den Zweiviertel-, meiſtentheils aber Dreiviertel-Takt in der möglichſt langſamen Bewegung. Diejenigen polniſchen Tänze, ſo im Lande ſelbſt verfertigt werden, übertreffen die übrigen weit.

Der ungariſche Tanz hat einige ganz originelle Wendungen, und die Heidemacken haben ſogar Originalmelodien, die ſich den Tänzen der Zigeuner ziemlich nähern. Der Takt iſt immer zweiviertel, die Bewegung mehr langſam als ſchnell, und in der Ausweichung ganz bizarr; z. B. ſie beginnen vier Takte in G, und hören ſodann in C auf; und ſo haben ſie noch manche barocke Wen-

dungen. Dieſer Tanz verdient ſehr auf das Theater gebracht zu werden.

Der deutſche Tanz, oder der Walzer; von den Alten Schleifer, jetzt auch Ländler genannt; theilt ſich ein in den engen und weiten. Der enge Schleifer, ein ſehr ſcandalöſer und dem deutſchen Ernſt zur Schande gereichender Tanz, hat immer Zweiviertel-Takt; der weite Schleifer, ein ſtürmender, in weiten Kreiſen ſich herumwälzender Tanz, welcher Solo oder Tutti, allein oder geſellſchaftlich getanzt werden kann, wird in Dreiachtel oder Dreiviertel geſetzt, mit oder ohne Trios. In keinem Tanze muß die Elevation ſtärker ſeyn, als beim deutſchen. Jeder Takt muß auf das ſtrengſte markirt werden, und die Bewegung nie zu raſend, auch nie zu langſam ſeyn. Im erſten Falle wirbelt er das Hirn durch einander; im zweiten artet er von ſeiner Natur ab.

Die Deutſchen haben noch einige ganz originelle Tänze, wovon der Kiefer- oder Büttnertanz vom erſten Balletmeiſter ſtudiert zu werden verdient *).

Die ſogenannten ſieben Sprünge ſind ebenfalls eine uralte Erfindung der Deutſchen. Es iſt eigentlich ein Solotanz; und die Melodie dazu iſt nur eine einzige, kaum läßt ſich mehr eine zweite erfinden.

*) Die Schweinauer, eine halbe Stunde von Nürnberg, haben das ganz von allen Provinzialtänzen Abſtehende, daß ſie mitten im Dreiachtel-Takt den Zweiviertel-Takt anſchlagen. Die Wirkung iſt frappant.

Vom Kammerſtyl.

Er wird in öffentlichen und Privatconcerten gebraucht. Einzelne Virtuoſen ſowohl laſſen ſich hier auf verſchiedenen Inſtrumenten hören, oder es ſtrömt das ganze Concert zuſammen. Alle Gattungen von Concerten, einfache und doppelte: Symphonien, Sonaten, Terzetten, Quartetten, auch Duos gehören in die Sphäre des Kammerſtyls. Die Eindrücke deſſelben können groß werden, je nachdem das Orcheſter zuſammenſtimmt, oder große und mittelmäßige Virtuoſen auftreten. Mannigfaltigkeit thut hier große Wirkung. Ein Capellmeiſter thut mithin ſehr wohl, wenn er nicht aus Prädilection für ſeine eignen Sätze immer ſich ſelbſt producirt, ſondern auch andern erlaubt, ihre Compoſitionen aufzulegen.

Man könnte noch den populären Styl hinzuſetzen, worunter ſich die geſellſchaftlichen Geſänge und Volkslieder begreifen ließen. Es iſt in der That ungemein ſchwer, ein gutes Volkslied zu ſetzen. Hier gelten keine Nachäffungen, ſondern ich muß die Nationalkorden ſo ſicher zu berühren wiſſen, daß ſie alle das geſetzte Lied wiedertönen. Der Handwerksburſche, der Bauer, das gemeine

Mädchen finden keinen Geſchmack am verzierten Geſange, ſie wollen Naturlaute hören. Man ſtudiere alſo unſere herrlichen Volksmelodien, deren Wirkungen ſich ſchon über mehr als ein Jahrhundert verbreitet haben; dann erſt wird man ein Lied ſetzen, das unſer Volk aufnimmt.

Von den
muſikaliſchen Kunſtwörtern.

Concert

hat ſeinen Namen von dem Streite, Kampf und Wetteifer der Inſtrumente unter einander. Es gibt einfache, doppelte und mehrfache Concerte für alle Inſtrumente. Zwar muß die Kunſt in Concerten merklich hervorragen, und die ſchwerſten Sätze ſind darin erlaubt; doch ſind die anmuthigen Gänge, die Grazien des muſikaliſchen Styls nicht davon ausgeſchloſſen.

Chor.

Zuſammenſtimmung des Geſangs oder Zuſammenfluß vieler Töne zu einem Zweck. Es gibt Chöre von 4, 8, 16, ja von 30, 50 und mehreren Stimmen. Das Pathos iſt ganz eigentlich für den Chor gemacht. Es gibt geiſtliche und profane Chöre; beide aber erfordern einen gründlichen Tonſetzer. Wechſelchöre ſind ſolche, wo zwei Chöre gegen einander ſingen. Meſſen, Antiphonen, Credos, Agnus Dei, Miserere, Requiem und dergleichen Stücke ſind ganz für die Kirche beſtimmt und erfordern

einen Tonsetzer, dessen Herz von Andacht durchglüht ist. Psalmen, Hymne, Choral, Kirchenlied sind geistliche Gesänge im höhern Tone der Begeisterung, oder im sanften Erguſſe des Herzens gesetzt. Sie gehören eigentlich für ganze Gemeinden.

Fuge

hat ihren Namen von der raschen, durch einander jagenden Bewegung dieses Tonstücks. Eine Fuge ist äußerst schwer zu setzen, nur der tiefe Kenner des Contrapunkts macht sie fehlerlos. Man setzt sie mehr im Kirchenstyl, als im profanen; denn die Nachahmungen, so darin vorkommen, ihr lautes Aufjauchzen, die Ligaturen und andere Eigenthümlichkeiten derselben machen sie zum kirchlichen Pathos äußerst geschickt. Bei jeder Fuge wird ein Thema festgesetzt, welches in verschiedenen Tönen immer wieder vorkommt, invertirt und verdoppelt wird. Auch sind in den Fugen die kühnsten Modulationen erlaubt. Bei einer Kirchenfuge muß man sich sehr hüten, daß das Thema nie in Frechheit ausartet. Man theilt sie in die einfache und doppelte Fuge ein.

Allabreve.

Unterscheidet sich von der Fuge nur durch ein geflügelteres Thema, durch eine bestimmtere Taktbewegung und dadurch, daß das Allabreve für die Kirche und den Profanstyl gleich geschickt ist. Dieß Tonstück ist etwas leichter zu verfertigen, als die Fuge, weil darin nicht so intricate Verwicklungen vorkommen.

wollte. Die Menschen neigen sich, im Durchschnitt betrachtet, mehr zum Komischen, als zum Tragischen, und Gott hat es aus Liebe zum Menschengeschlechte so geordnet, daß wir uns durch freudige Melodien und durch helle Gesangweisen über das menschliche Elend trösten sollten. Große heroische Opern spannen und ermüden die Seele. Laßt uns also immer die komische Oper beibehalten, um die müde Menschheit aufzuheitern, und die schweißbetäufte Stirne des Mannes von Geschäften vom Theater herab kühlen.

Auch hat die komische Oper den edlen Endzweck, daß sie die Menschheit auch in ihren niedrigen Scenen darstellen darf, welches der höhern ganz und gar verboten ist. Dadurch wird der populäre Gesang, und mit ihm Freude und Heiterkeit, unter den niedrigsten Ständen des Lebens verbreitet. Hiller hat durch seine treffliche komische Opern dem schönen Gesange in Deutschland mächtig aufgeholfen. Er drang so tief in den Geist unsrer Nation ein, daß seine Gesänge jetzt überall, selbst von den gemeinsten Menschengattungen nachgetrillert werden. Man lasse also immer die komische Oper in ihrem Werthe; nur würdige man sie nie zur gemeinen Straßenvettel herab.

Pantomimischer Styl.

Dieser ist eigentlich der Dollmetscher, oder wenn der Tonsetzer sehr stark ist, der Ausleger der Mimik. Er ist theils dramatisch, theils aber auch gesellschaftlich. Cahusac und Noverre haben den Tanz, nach Art der großen alten Mimiker, wieder ganz dramatisch behandelt, und an Ru-

dolph, Dellern und Sterzern die erhabenſten Dollmetſcher ihrer Mimik gefunden. Der Tanzcomponiſt muß beinahe alle große Eigenſchaften des großen Operncomponiſten haben. Sogar das Erhabene, Schauerliche, Shakeſpear'ſche liegt in ſeiner Sphäre. Zwar darf er die großen Leidenſchaften nicht ſo ausführlich vortragen, aber zuſammendrängen muß er ſie; muß jedes Zucken der Fußſohle, jede Bewegung der Hände, jedes Minenſpiel, jede Leibesſtellung treu dollmetſchen. Er muß dem Komiſchen ſo gut gewachſen ſeyn, wie dem Tragiſchen. Seine Melodien müſſen leicht ſeyn, reeltändelnd, ſo paradox dieſer Gedanke ſcheint, und alle Muskeln ſo packen, daß ſie wie Salz die Schenkel des todten Froſches noch zum Hüpfen bewegen.

Sonſt theilt ſich die Tanzmuſik, wie die Opermuſik, in verſchiedene Parthien. Nur kommt hier die Chakone in Betracht, die im Capitel von den beſondern muſikaliſchen Stücken näher detaillirt werden ſoll. Was den geſellſchaftlichen Tanz betrifft, ſo vertheilt er ſich, nach der Verſchiedenheit des Nationalgeſchmacks, in verſchiedene Zweige.

Die Menuette, oder der franzöſiſche Tanz, iſt, nach dem Geiſte der franzöſiſchen Nation, ein zierliches, in Kunſt gekleidetes Compliment, und hat immer Dreiviertel-Takt. Solche Tänze werden ſehr leicht verfertigt. Man macht ſie mit und ohne Trios, mit ſechzehn und mehreren Takten. Schwere Ausweichungen ſind für dieſen Tanz zu hart. Doch iſt es heut zu Tage Mode geworden, um der Abwechſelung willen, die Trios oft in ſehr grelle

Töne zu ſetzen; allein ohne Wirkung. Simplicität thut auch hier Wunder.

Der engliſche Tanz. Sein Charakter iſt ungemein geſellſchaftlich. Er hat viel choreographiſche und lieblich in einander gewundene Schönheiten. Er liebt immer den Zweiviertel-Takt und eine leichte gefällige Erhebung. Auch dieſe Tänze macht man mit und ohne Trios. Sie ſind durch ganz Europa gemein.

Der holländiſche Tanz ſcheint von den Matroſen erfunden zu ſeyn. Er wimmelt durch einander wie Spritzwaſſer; die Takte wechſeln in langſamer oder ſchneller Bewegung ab, und die Melodien ſind ungemein lieblich zu hören. Dieſe Tänze ſind weit ſchwerer zu ſetzen, als die erſtgedachten, man hat daher ſehr wenig gute.

Der polniſche Tanz, deſſen Charakter Gravität und eleganter körperlicher Umriß iſt, und der vielleicht ſeines Gleichen nicht hat (denn die von Forſter und Gluck ſo hoch angerühmten pantomimiſchen Tänze ſind unter uns noch zu unbekannt), liebt den Zweiviertel-, meiſtentheils aber Dreiviertel-Takt in der möglichſt langſamen Bewegung. Diejenigen polniſchen Tänze, ſo im Lande ſelbſt verfertigt werden, übertreffen die übrigen weit.

Der ungariſche Tanz hat einige ganz originelle Wendungen, und die Heidemacken haben ſogar Originalmelodien, die ſich den Tänzen der Zigeuner ziemlich nähern. Der Takt iſt immer zweiviertel, die Bewegung mehr langſam als ſchnell, und in der Ausweichung ganz bizarr; z. B. ſie beginnen vier Takte in G, und hören ſodann in C auf; und ſo haben ſie noch manche barocke Wen-

dungen. Dieser Tanz verdient sehr auf das Theater gebracht zu werden.

Der deutsche Tanz, oder der Walzer; von den Alten Schleifer, jetzt auch Ländler genannt; theilt sich ein in den engen und weiten. Der enge Schleifer, ein sehr scandalöser und dem deutschen Ernst zur Schande gereichender Tanz, hat immer Zweiviertel-Takt; der weite Schleifer, ein stürmender, in weiten Kreisen sich herumwälzender Tanz, welcher Solo oder Tutti, allein oder gesellschaftlich getanzt werden kann, wird in Dreiachtel oder Dreiviertel gesetzt, mit oder ohne Trios. In keinem Tanze muß die Elevation stärker seyn, als beim deutschen. Jeder Takt muß auf das strengste markirt werden, und die Bewegung nie zu rasend, auch nie zu langsam seyn. Im ersten Falle wirbelt er das Hirn durch einander; im zweiten artet er von seiner Natur ab.

Die Deutschen haben noch einige ganz originelle Tänze, wovon der Kiefer- oder Büttnertanz vom ersten Balletmeister studiert zu werden verdient *).

Die sogenannten sieben Sprünge sind ebenfalls eine uralte Erfindung der Deutschen. Es ist eigentlich ein Solotanz; und die Melodie dazu ist nur eine einzige, kaum läßt sich mehr eine zweite erfinden.

*) Die Schweinauer, eine halbe Stunde von Nürnberg, haben das ganz von allen Provinzialtänzen Abstehende, daß sie mitten im Dreiachtel-Takt den Zweiviertel-Takt anschlagen. Die Wirkung ist frappant.

Vom musikalischen Styl.

Die musikalische Schreibart ist so verschieden, wie die poetische. Sie kann erhaben und populär, einfältig und geschmückt, prächtig und simpel, hoch und niedrig, ernst und scherzend, tragisch und komisch, tiefsinnig und leicht, stark, aber nie schwach seyn. In der Mannigfaltigkeit und Mischung dieser Style beobachtet der Musiker eben die Grundsätze, welche der Dichter und Redner zu beobachten hat; ein sicherer Beweis von dem genauen Bande, das die Künste unter einander verbindet. Man könnte überhaupt den musikalischen Styl in den religiösen und profanen, oder wie es die Alten zu thun pflegten, in den geistlichen und weltlichen Styl eintheilen. Da sich aber besonders in neuern Zeiten die Musik in verschiedene Zweige verbreitet hat, so ist noch eine weit genauere Eintheilung nothwendig worden. Diese Eintheilung besteht in folgenden ganz natürlichen Abstufungen.

I. Der Kirchenstyl.

Die erhabenste Gattung des musikalischen Styls! Man theilt ihn in Choral- und Figuralmusik ein. Der Choral hat so viel Würde, Herzerhebung, Pathos, dauernde Wirkung, daß er mit Recht im Kirchenstyl obenan steht.

Wenn alle andere Musik den Launen der Mode unterworfen ist, so bleibt der Choral allein, und seine himmlische Kraft wirkt unter allen cultivirten Völkern gleich stark. Die acht Melodien, welche Ambrosius von den Griechen entlehnte, so wie seine eignen Compositionen, werden noch heut zu

Tage mit Entzücken angehört; wenn gleich einige davon über zwei tausend Jahre hinauf reichen.

Die ersten Choralgesänge, aus den Zeiten der Reformation, welche Luther und Zwingli veranstalteten, sind so herrlich, so ganz der Hoheit der Religion angemessen, daß es ihnen schwerlich einer unter uns nachthun wird. Die neuern Tonsetzer fangen bereits an, Schnörkel in geistliche Lieder zu bringen, die doch dergleichen Verzierungen durchaus nicht vertragen. Ein Muttergottesbild, selbst von einem Carolo Dolce gemalt, würde fast jeden himmlischen Reiz verlieren, wenn man es ins Costum der neuesten Mode kleiden wollte. Eben so ungestaltet ist ein Kirchenlied, mit den Franzen der Mode behängt! Wer andächtig setzen will, muß selbst andächtig seyn. Daher rühren die besten Choräle, welche die christliche Kirche besitzt, von religiösen Componisten her.

Es ist sehr zu beklagen, daß die Antiphonen unter den Protestanten beinahe ganz abgekommen sind, da sie doch eine augenscheinlich große Wirkung hervorbringen, wie man aus dem **Te Deum**, dem Kyrie und einigen herrnhuterischen Antiphonen mit Bewunderung ersehen kann. Klopstock hat deßhalb in seinen Liedern die Antiphonen wieder einzuführen gesucht; allein sie sind jetzt noch nirgends aufgenommen worden, als in Hanau *).

Die Figuralmusik sollte nie vom Gesang der Gemeinde getrennt werden, sondern vielmehr

*) Auch in dem neuen würtembergischen Choralbuch hat Pr. Christmann einige gesetzt, die da und dort schon eingeführt sind.

mit ſelbigen in einen großen Punkt zuſammenfließen. Klopſtock fragt mit vollem Rechte: Iſt denn die Muſik nur für die Oper ſo vollſtändig geworden? Da aber nicht jede Gemeinde Muſik halten kann, ſo ſollten wenigſtens Männer und Weiber, Junge und Alte, Orgel und Gemeinde, mit einander abwechſeln, um dadurch dem Geſange Mannigfaltigkeit zu geben.

Reichard hat ſich über dieſen Gegenſtand mit tiefer Einſicht ausgebreitet, nur Schade! daß man dergleichen große Vorſchläge, die die Erbauung im höchſten Grade fördern würden, zwar anhört, aber nicht befolgt. So lang indeſſen nicht beſſere Singanſtalten in einem Lande gemacht werden, ſo lang man nicht Schulmeiſter-Seminarien anlegt, worin man dieſe Leute auch für den guten Geſang bildet, ſo lang ſich die Fürſten und Obrigkeiten nicht kräftiger für die Religion intereſſiren; ſo lange bleiben ſolche Vorſchläge mehr nicht als idealiſche Phantome.

Unter der Figuralmuſik hat man ſich angewöhnt, ausgeführte Singſtücke von Inſtrumenten begleitet zu verſtehen. Doch gibt es auch ausgeführte Singſtücke für die Kirche nur von einem Poſitive, oder auch von gar keinem Inſtrumente begleitet. Die katholiſche Kirche hat noch immer Meiſterſtücke dieſer Art aufzuweiſen, die ſich durch Satz und Ausführung jedem Menſchenherzen inſinnuiren. Die Motetten der Proteſtanten ſind zwar meiſt gut aufgeſetzt, aber die Ausführung will nicht viel ſagen; denn was iſt unſer Geſang gegen der Katholiken ihren? Wir brüllen, kreiſchen, raſen und toben; ſie aber ſingen.

Messen, Kyrien, Te Deums, Vespern, Psalmen, Glorias und dergleichen Stücke werden von den Katholiken mit solcher gewissenhaften Regelmäßigkeit und durchgreifenden Wirkung aufgeführt, daß wir mit unsern Kirchenmusiken eine gar erbärmliche Figur gegen sie spielen. Ich weiß nicht, welch ein Geist der Verwirrung einmal ausgegangen seyn muß, der den Protestanten den lahmen Gedanken eingab, sogenannte Cantaten in die Kirche zu verpflanzen. Diese Art von Stücken besteht erstlich aus einem Chore, Recitativen, Arien, Duetten, Chorälen und dergleichen; wer sieht aber nicht schon aus der Beschreibung, daß dieß eine musikalische Harlekinsjacke sey, die man nie an den heiligen Wänden des Tempels aufhängen sollte? Telemann, die Bach's, Benda und andere Meister haben uns zwar herrliche Stücke dieser Art geliefert, aber ihre profane Miene, ihr dem Theater entwendetes Kleid, die künstlichen Verzerrungen des Textes, und die frechen Manieren haben den Cantaten in der Kirche fast allen Eindruck geraubt *).

*) Der koburgische Hofprediger Honbaum hat in seiner schönen Schrift über das heilige Abendmahl einige herrliche Vorschläge gethan, durch passende Kirchenmusik bei dieser heiligen Handlung die Gefühle der Andacht zu erhöhen. Da er selbst große Anlagen zu einem geistlichen Dichter besitzt, so ist ihm die beigefügte Probe sehr gut gelungen. Einer der neuesten Musiker Virling, Organist in Schmalkalden, hat diese Probe nach dem Sinn des Verfassers so gut in Musik gesetzt, daß der erste realisirte Versuch damit, sogar auf einer Dorfkirche, den seligsten Erfolg hatte. Doch wollt' ich behaupten,

Vom Kammerſtyl.

Er wird in öffentlichen und Privatconcerten gebraucht. Einzelne Virtuoſen ſowohl laſſen ſich hier auf verſchiedenen Inſtrumenten hören, oder es ſtrömt das ganze Concert zuſammen. Alle Gattungen von Concerten, einfache und doppelte: Symphonien, Sonaten, Terzetten, Quartetten, auch Duos gehören in die Sphäre des Kammerſtyls. Die Eindrücke deſſelben können groß werden, je nachdem das Orcheſter zuſammenſtimmt, oder große und mittelmäßige Virtuoſen auftreten. Mannigfaltigkeit thut hier große Wirkung. Ein Capellmeiſter thut mithin ſehr wohl, wenn er nicht aus Prädilection für ſeine eignen Sätze immer ſich ſelbſt producirt, ſondern auch andern erlaubt, ihre Compoſitionen aufzulegen.

Man könnte noch den populären Styl hinzuſetzen, worunter ſich die geſellſchaftlichen Geſänge und Volkslieder begreifen ließen. Es iſt in der That ungemein ſchwer, ein gutes Volkslied zu ſetzen. Hier gelten keine Nachäffungen, ſondern ich muß die Nationalkorden ſo ſicher zu berühren wiſſen, daß ſie alle das geſetzte Lied wiedertönen. Der Handwerksburſche, der Bauer, das gemeine

Mädchen finden keinen Geſchmack am verzierten Geſange, ſie wollen Naturlaute hören. Man ſtudiere alſo unſere herrlichen Volksmelodien, deren Wirkungen ſich ſchon über mehr als ein Jahrhundert verbreitet haben; dann erſt wird man ein Lied ſetzen, das unſer Volk aufnimmt.

Von den
muſikaliſchen Kunſtwörtern.

Concert

hat ſeinen Namen von dem Streite, Kampf und Wetteifer der Inſtrumente unter einander. Es gibt einfache, doppelte und mehrfache Concerte für alle Inſtrumente. Zwar muß die Kunſt in Concerten merklich hervorragen, und die ſchwerſten Sätze ſind darin erlaubt; doch ſind die anmuthigen Gänge, die Grazien des muſikaliſchen Styls nicht davon ausgeſchloſſen.

Chor.

Zuſammenſtimmung des Geſangs oder Zuſammenfluß vieler Töne zu einem Zweck. Es gibt Chöre von 4, 8, 16, ja von 30, 50 und mehreren Stimmen. Das Pathos iſt ganz eigentlich für den Chor gemacht. Es gibt geiſtliche und profane Chöre; beide aber erfordern einen gründlichen Tonſetzer. Wechſelchöre ſind ſolche, wo zwei Chöre gegen einander ſingen. Meſſen, Antiphonen, Credos, Agnus Dei, Miserere, Requiem und dergleichen Stücke ſind ganz für die Kirche beſtimmt und erfordern

einen Tonsetzer, dessen Herz von Andacht durchglüht ist. Psalmen, Hymne, Choral, Kirchenlied sind geistliche Gesänge im höhern Tone der Begeisterung, oder im sanften Erguſſe des Herzens gesetzt. Sie gehören eigentlich für ganze Gemeinden.

Fuge

hat ihren Namen von der raschen, durch einander jagenden Bewegung dieses Tonstücks. Eine Fuge ist äußerst schwer zu setzen, nur der tiefe Kenner des Contrapunkts macht sie fehlerlos. Man setzt sie mehr im Kirchenstyl, als im profanen; denn die Nachahmungen, so darin vorkommen, ihr lautes Aufjauchzen, die Ligaturen und andere Eigenthümlichkeiten derselben machen sie zum kirchlichen Pathos äußerst geschickt. Bei jeder Fuge wird ein Thema festgesetzt, welches in verschiedenen Tönen immer wieder vorkommt, invertirt und verdoppelt wird. Auch sind in den Fugen die kühnsten Modulationen erlaubt. Bei einer Kirchenfuge muß man sich sehr hüten, daß das Thema nie in Frechheit ausartet. Man theilt sie in die einfache und doppelte Fuge ein.

Allabreve.

Unterscheidet sich von der Fuge nur durch ein geflügelteres Thema, durch eine bestimmtere Taktbewegung und dadurch, daß das Allabreve für die Kirche und den Profanstyl gleich geschickt ist. Dieß Tonstück ist etwas leichter zu verfertigen, als die Fuge, weil darin nicht so intricate Verwicklungen vorkommen.

Arie.

Ein künstliches Singstück, welches aus zwei Sätzen besteht, einem Vorder- und Nachsatz. Der Vordersatz wird weitläufig ausgeführt: hier sind Umkehrungen, Coloraturen, Fermen, Cadenzen und alles erlaubt, wodurch sich der Sänger heben kann. Der Nachsatz aber zeichnet sich gemeiniglich durch simple Gänge ohne Wiederholungen, und durch künstliche Modulationen aus. Er ist viel kürzer, als der Vordersatz. Jede Arie muß ein bestimmtes insinuantes Motiv haben, und aus diesem Motiv durch Inversionen andere Sätze herleiten. Wenn sich in einer Arie ein Sänger in seiner vollen Kunst zeigt und zeigen kann, so heißt man es eine Bravour-Arie.

Cavatine

ist ein Zweig von der Arie. Es dürfen darin keine Coloraturen vorkommen. Sie ist einfacher kunstloser Ausdruck einer Empfindung, und hat deßwegen nur einen Satz. Das Motiv einer Cavatine muß gefühlvoll, rührend, verständlich und leicht seyn.

Recitativ.

Musikalische Deklamation oder Rede. Man begleitet sie mit Instrumenten, oder gewöhnlich nur mit einem Flügel. Man muß den Rhythmus vollkommen inne haben, die Prosodie der Sprache auf das genaueste verstehen; die Höhe, die Tiefe, das Steigen und den Fall der Rede scharf bemerken; jedes Comma, Colon, Punktum, Fragzeichen, jede Exklamation, jeden Gedanken- und Erwartungs-

ſtrich, mit einem Wort, jedes Unterſcheidungszeichen der Rede mit der ſtrengſten Gewiſſenhaftigkeit beobachten. Das Recitativ iſt daher äußerſt ſchwer, erfordert langes Studium und Uebung, und man bemerkt in den neumodiſchen Stücken die kläglichſten Verſündigungen wider die Regel des Recitativs. Die alten Tonſetzer übertreffen hierin die neuern meiſtens. — Die muſikaliſche Deklamation unterſcheidet ſich durch äußerſt feine Nüancen von dem Recitativ; dieſes iſt gebundener, die Deklamation aber freier.

Arioſo

oder arienmäßig iſt ein kurzer Zwiſchenſatz in einem Recitative, der ſich der Arie nähert.

Cantabile.

Ein Stück auf einem Inſtrumente, das den Geſang nachahmt. Lächerlich iſt es, wenn Einige auch über ein Singſtück Cantabile ſchreiben. Wer wird, über eine Orgelſonate ſetzen: Orgelmäßig.

Mäſtoſo,

deſſen Charakter Pomp, Würde und Majeſtät iſt.

Lamento.

Ein äußerſt weinerliches und klägliches Stück. Lamentoſo iſt nur ein Zweig davon, oder nur ein kleiner weinerlicher Fleck.

Symphonie und Ouverture.

Dieſe Gattung von Tonſtücken iſt aus den Eröffnungen der muſikaliſchen Schauſpiele entſtanden.

und endlich auch in Privatconcerte eingeführt worden. Sie bestehen meistens aus einem Allegro, Andante und Presto. Doch binden sich unsere Künstler nicht mehr an diese Form und weichen oft mit großem Effecte von solcher ab. Symphonie ist in der heutigen Gestalt gleichsam laute Vorbereitung und kräftige Einladung zu Anhörung eines Concerts.

Sonate,

Ein Spiel der Instrumente; traulich und gesellschaftlich. Zwei Stimmen bilden nie eine Sonate, aber drei; und diese drei Stimmen sind eben so viel Freunde, die sich im traulichen Chore mit einander unterhalten. Die Sonate ist mithin musikalische Conversation, oder Nachäffung des Menschengesprächs mit todten Instrumenten. Das Arioso, Cantabile, Recitativ und alle Arten der sangbaren und Instrumentalmusik liegen folglich in der Sphäre der Sonate. Für jedes Instrument gibt es Sonaten; nur müssen sie nach der Natur des Instruments modificirt werden.

Adagio,

langsame traurige Bewegung.

Largo,

tiefen Schmerz ankündende Bewegung. —

Andante,

eine gehende Bewegung des Tacts, welche die angränzende Linie des Allegros küßt.

Allegro,

ein herrschendes Motiv, mit ziemlich schneller Bewegung ausgeführt.

Presto,

sehr schnelle Tactbewegung, von Zweiviertel-, Dreiachtel-, Sechsachtel- und mehreren Tactschnitten.

Prestissimo,

äußerst schnelle Tactbewegung und gleichsam der Contrapunct vom Adagio.

Rondo.

Ein heutiges Tags allgemein beliebtes Tonstück. Das Recept zu selbigem ist folgendes: Man erfinde ein liebliches Motiv, etwa von acht Tacten, füge demselben zwei Couplets bei, die immer einige Analogie mit dem Motiv haben müssen, würze dieselbe mit angenehmen Ausweichungen; trete nach jedem Couplet wieder ins gedachte Motiv ein; bringe alle Täuschungen an, womit der große Musiker, wie Homer in seinen Wiederholungen, einschleicht; — man habe Herz und Kopf, so macht man gewiß ein gutes Rondo. Da kein Tonstück in der Welt weiter um sich gegriffen hat, als dieses; so muß es schon einen großen Werth in sich haben; und dieser Werth besteht in der Einfalt. Sicherer Beweis, daß die Menschen noch nicht ganz ausgeartet sind, weil sie Geschmack auch am pathetischen Rondo haben; denn Ekel an der Wiederholung, in so fern die Wiederholung die Idee verstärkt, ist fast ein untrügliches Kennzeichen vom Verfall des Geschmacks einer Nation.

Marsch oder Kriegsgang

zeichnet ganzen Heeren den Schritt vor, den sie auf der Bahn der Ehre zu machen haben. Die

Bewegung ist beim Fußvolk pathetisch, bei der Reiterei schnell. Der Marsch ist eine unschätzbare Erfindung für den Krieg; sogar die Pferde fühlen dessen Allgewalt und bewegen sich nach dem Tacte des Marsches.

Schik oder Quique.

Eine dem Tanz sich annähernde flüchtige Bewegung, deren Charakter das Hüpfende ist. Heut zu Tage ist die Schik beinahe ganz abgekommen, jedoch sehr mit Unrecht: denn sie besitzt so viel Eigenthümliches, daß die Tonkunst eine Lücke hätte, wenn sie verloren ginge.

Gavotte.

Eigentlich eine Tanzart, die mit dem halben Tactschnitt beginnt und die andere Hälfte des Tactschnitts am Ende der ersten Periode nachholt. Doch läßt sich dieß auch auf den Instrumenten und sonderlich auf dem Flügel mit Wirkung nachahmen.

Murkil.

Ein ganz originelles Tonstück, in gleichem Tacte, das sich durch die beständige Octavenbewegung im Basse auszeichnet. Man hat es vom Anbeginn so sehr mißbraucht, daß es jetzt kaum mehr bemerkt wird. Allein der wahre Tonmeister wird immer die Seite wissen, wo er noch heut zu Tage die Wiege des Murkils hinverpflanzen kann.

Vom muſikaliſchen Colorit.

Das muſikaliſche Colorit ſcheint mir ganz eine Erfindung neuerer Zeiten zu ſeyn. Ich ſage ſcheint: denn ſo zuverläßig kann man doch nicht behaupten, daß die Alten bloß mit einer Farbe gemalt haben ſollten. Aus einer Stelle Plutarch's, wo er ausdrücklich ſagt: »Bald brausten die Töne gen Himmel, bald ſtarben ſie unter den Griffen des Meiſters;« — erhellet ſehr deutlich, daß die Griechen wenigſtens das Forte und Piano gekannt haben. Allein, ſo weit die Geſchichte der Tonkunſt hinauf reicht, findet man nicht die geringſte Spur, daß das muſikaliſche Colorit von den Alten bemerkt worden wäre. Selbſt das Forte und Piano iſt noch nicht hundert Jahre alt: denn vor ungefähr fünfzig bis ſechzig Jahren ſchrieben es die Italiäner zum erſtenmal unter ihre Compoſitionen; vor dieſer Zeit wurden alle Stücke im gleichen Tone vorgetragen, oder doch der Willkühr des Spielers überlaſſen. Es iſt alſo leicht zu erachten, wie außerordentlich viel die Tonkunſt durch die Beſtimmung des Colorits gewonnen hat. Zwar braucht der wahre Meiſter die Beſtimmung des Colorits nicht; denn jedes Comma der Muſik ent-

hält schon die Gesetze des Vortrags in sich. Da es aber mehr Ripienisten, als Solospieler gibt, so muß um der Gleichheit des Vortrags willen das Colorit bemerkt werden.

Der große Jomelli war der Erste, der die musikalische Farbengebung bestimmte; und seit dieser Zeit ist man so weit gegangen, daß man dem Spieler auch die feinsten Nüancen vorzeichnet. Diese coloritischen Zeichen sind folgende:

Forte und Fortissimo.

Die Bemerkung des Starken, und des noch Stärkern ohne Verflößung.

Piano Pianissimo.

Die Bemerkung des Stillen, und noch Stillern ohne Verflößung.

Crescendo.

Welches nunmehr mit folgendem Zeichen ausgedrückt wird: <
deutet anschwellende Tonstärke an. Das beginnende Säuseln des Tons bis zum Donnersturme.

Decrescendo,

hat heutiges Tags folgendes Zeichen: >
also ein umgekehrtes Crescendo. Es geht vom vollen Leben des Tons bis auf sein Hinsterben und Zerfließen in die Luft.

Forçando.

Plötzliche und rasche Markirung des Tons. Kommt gemeiniglich vorn am Takte, oder bei Beginnung eines neuen Commas vor.

Presto,

sehr schnelle Tactbewegung, von Zweiviertel-, Dreiachtel-, Sechsachtel- und mehreren Tactschnitten.

Prestissimo,

äußerst schnelle Tactbewegung und gleichsam der Contrapunct vom Adagio.

Rondo.

Ein heutiges Tags allgemein beliebtes Tonstück. Das Recept zu selbigem ist folgendes: Man erfinde ein liebliches Motiv, etwa von acht Tacten, füge demselben zwei Couplets bei, die immer einige Analogie mit dem Motiv haben müssen, würze dieselbe mit angenehmen Ausweichungen; trete nach jedem Couplet wieder ins gedachte Motiv ein; bringe alle Täuschungen an, womit der große Musiker, wie Homer in seinen Wiederholungen, einschleicht; — man habe Herz und Kopf, so macht man gewiß ein gutes Rondo. Da kein Tonstück in der Welt weiter um sich gegriffen hat, als dieses; so muß es schon einen großen Werth in sich haben; und dieser Werth besteht in der Einfalt. Sicherer Beweis, daß die Menschen noch nicht ganz ausgeartet sind, weil sie Geschmack auch am pathetischen Rondo haben; denn Ekel an der Wiederholung, in so fern die Wiederholung die Idee verstärkt, ist fast ein untrügliches Kennzeichen vom Verfall des Geschmacks einer Nation.

Marsch oder Kriegsgang

zeichnet ganzen Heeren den Schritt vor, den sie auf der Bahn der Ehre zu machen haben. Die

angezeigt. Es ist gleichsam bemerkter Umriß jedes einzelnen Tons.

Ligato,

wird mit einer Bogenlinie markirt ⁀. Es hängt die Töne so weit zusammen, als das Zeichen reicht.

Vibrato.

Die Töne werden hier nicht mit der Wurzel herausgezogen, sondern nur an ihren Spitzen gekitzelt.

Pizzicato.

Eine Figur für die Geige und das Clavicord. Wenn nicht mit dem Bogen, oder der Hand selbst gespielt wird, sondern die Saiten nur geschnellt werden.

Tenuto.

Wenn der Vortrag des Tons gleichsam zäh wird, oder wie Harz an unsern Fingern zu kleben scheint. Es ist die angenehme Nachläßigkeit eines reizenden Mädchens im Morgenputze, und trägt ungemein viel zum schönen Vortrag bei.

Adlibitum

deutet Taktlosigkeit, wo der Spieler oder Sänger freie Gewalt hat, zu thun, was er für gut findet.

Tastosolo.

Eine Figur für die Orgel, wo man mit dem Pedal liegen bleibt, und oben mit den Händen modulirt.

Dolce.

Bemerkung des ſüßen Vortrags.

Furioſo.

Wilder, raſcher Vortrag.

Amoroſo.

Zärtlicher, hinſchmachtender Vortrag.

Es laſſen ſich noch viele Nüancen und feine Schattirungen der Tonkunſt bemerken, die aber nicht in die Sphäre des Scribenten, ſondern in den Lichtkreis des muſikaliſchen Kopfs gehören. Das Portamento, oder der Träger, der halbe oder ganze Triller, die plötzlichen Unterbrechungen des Tonſtücks, das Temporubato, wo der Vortrag nicht fort will, und doch fort geht, — dieß zärtliche Zögern eines Liebhabers, der eben von ſeinem Mädchen gehen will; und hundert andere Nebenzüge ſind nur unter der Fauſt des Meiſters wirkſam.

Vom muſikaliſchen Genie.

Kein Sprichwort iſt ſo wahr und der Natur der Sache ſo angemeſſen, als dieß graue: Dichter und Muſiker werden geboren. So gewiß es iſt, daß jeder Menſch einen muſikaliſchen Keim mit auf die Welt bringt, ſo gewiß iſt es auch, daß die Werkzeuge des Ohrs, der Kehle, auch eine ungünſtige Struktur der Hände; manche auch die Erziehung verhindern, dieſen muſikaliſchen Keim zu entwickeln. Das muſikaliſche Genie hat das Herz zur Baſis, und empfängt ſeine Eindrücke durchs Ohr. »Er hat kein Ohr, kein Gehör!« heißt alſo in der muſikaliſchen Sprache ſo viel, als: er iſt kein muſikaliſcher Kopf. Die Erfahrung lehrt, daß Menſchen ohne Taktgefühl auf die Welt kommen, und daß ſie taub und unempfänglich für die Schönheiten der Tonkunſt ſind. Hingegen kündiget ſich der künftige Virtuos ſchon in ſeiner Jugend an. Sein Herz iſt ſein Hauptaccord, und mit ſo zarten Saiten beſpannt, daß ſie von jeder harmoniſchen Berührung zuſammenklingen. Alle große muſikaliſche Genies ſind mithin Selbſtgelehrte (αὐτοδίδακτοι); denn das Feuer, das ſie beſeelt, reißt ſie unaufhaltbar hin, eine

eigene Flugbahn zu suchen. Die Bache, ein Galuppi, Jomelli, Gluck und Mozart zeichneten sich schon in der Kindheit durch die herrlichsten Produkte ihres Geistes aus. Der musikalische Wohlklang lag in ihrer Seele, und den Krückenstab der Kunst warfen sie bald hinweg. Die Charakterzüge des musikalischen Genies sind also unstreitig folgende:

1) Begeisterung, oder enthusiastisches Gefühl des musikalischen Schönen und Großen.

2) Aeußerst zartes Herzgefühl, das mit allem sympathisirt, was die Musik Edles und Schönes hervorbringt. Das Herz ist gleichsam der Resonanzboden des großen Tonkünstlers; taugt dieses nichts, so wird er ewig nichts Großes schaffen können.

3) Ein höchst feines Ohr, das jeden Wohllaut verschlingt und jeden Mißton mit Widerwillen anhört. Wenn ein Kind ohne alle Anweisung einen Accord auf dem Flügel herausbringt; wenn ein Mädchen oder Knabe den Second zu einem Volksliede treffen kann; wenn sich bei Dissonanzen des jungen Hörers Stirne kraußt, und bei Consonanzen glättet, wenn die junge Kehle schon in der Jugend eigene Melodien trillert: dann ist musikalisches Genie vorhanden.

4) Natürliches Gefühl für den Rhythmus und Takt. — Man gebe einem Kinde von sechs bis sieben Jahren einen Schlüssel in die Hand und singe, oder spiele sodann ein Stück: trifft es den Takt von sich selbst, auch wenn ich gerade und ungerade Takte durch einander mische, so ist sicher musikalischer Kopf da.

und endlich auch in Privatconcerte eingeführt worden. Sie bestehen meistens aus einem Allegro, Andante und Presto. Doch binden sich unsere Künstler nicht mehr an diese Form und weichen oft mit großem Effecte von solcher ab. Symphonie ist in der heutigen Gestalt gleichsam laute Vorbereitung und kräftige Einladung zu Anhörung eines Concerts.

Sonate,

Ein Spiel der Instrumente; traulich und gesellschaftlich. Zwei Stimmen bilden nie eine Sonate, aber drei; und diese drei Stimmen sind eben so viel Freunde, die sich im traulichen Chore mit einander unterhalten. Die Sonate ist mithin musikalische Conversation, oder Nachäffung des Menschengesprächs mit todten Instrumenten. Das Arioso, Cantabile, Recitativ und alle Arten der sangbaren und Instrumentalmusik liegen folglich in der Sphäre der Sonate. Für jedes Instrument gibt es Sonaten; nur müssen sie nach der Natur des Instruments modificirt werden.

Adagio,

langsame traurige Bewegung.

Largo,

tiefen Schmerz ankündende Bewegung. —

Andante,

eine gehende Bewegung des Tacts, welche die angränzende Linie des Allegros küßt.

Allegro,

ein herrschendes Motiv, mit ziemlich schneller Bewegung ausgeführt.

Preſto,

ſehr ſchnelle Tactbewegung, von Zweiviertel-, Dreiachtel-, Sechsachtel- und mehreren Tactſchnitten.

Preſtiſſimo,

äußerſt ſchnelle Tactbewegung und gleichſam der Contrapunct vom Adagio.

Rondo.

Ein heutiges Tags allgemein beliebtes Tonſtück. Das Recept zu ſelbigem iſt folgendes: Man erfinde ein liebliches Motiv, etwa von acht Tacten, füge demſelben zwei Couplets bei, die immer einige Analogie mit dem Motiv haben müſſen, würze dieſelbe mit angenehmen Ausweichungen; trete nach jedem Couplet wieder ins gedachte Motiv ein; bringe alle Täuſchungen an, womit der große Muſiker, wie Homer in ſeinen Wiederholungen, einſchleicht; — man habe Herz und Kopf, ſo macht man gewiß ein gutes Rondo. Da kein Tonſtück in der Welt weiter um ſich gegriffen hat, als dieſes; ſo muß es ſchon einen großen Werth in ſich haben; und dieſer Werth beſteht in der Einfalt. Sicherer Beweis, daß die Menſchen noch nicht ganz ausgeartet ſind, weil ſie Geſchmack auch am pathetiſchen Rondo haben; denn Ekel an der Wiederholung, in ſo fern die Wiederholung die Idee verſtärkt, iſt faſt ein untrügliches Kennzeichen vom Verfall des Geſchmacks einer Nation.

Marſch oder Kriegsgang

zeichnet ganzen Heeren den Schritt vor, den ſie auf der Bahn der Ehre zu machen haben. Die

Bewegung iſt beim Fußvolk pathetiſch, bei der Reiterei ſchnell. Der Marſch iſt eine unſchätzbare Erfindung für den Krieg; ſogar die Pferde fühlen deſſen Allgewalt und bewegen ſich nach dem Tacte des Marſches.

Schik oder Quique.

Eine dem Tanz ſich annähernde flüchtige Bewegung, deren Charakter das Hüpfende iſt. Heut zu Tage iſt die Schik beinahe ganz abgekommen, jedoch ſehr mit Unrecht: denn ſie beſitzt ſo viel Eigenthümliches, daß die Tonkunſt eine Lücke hätte, wenn ſie verloren ginge.

Gavotte.

Eigentlich eine Tanzart, die mit dem halben Tactſchnitt beginnt und die andere Hälfte des Tactſchnitts am Ende der erſten Periode nachholt. Doch läßt ſich dieß auch auf den Inſtrumenten und ſonderlich auf dem Flügel mit Wirkung nachahmen.

Murkil.

Ein ganz originelles Tonſtück, in gleichem Tacte, das ſich durch die beſtändige Octavenbewegung im Baſſe auszeichnet. Man hat es vom Anbeginn ſo ſehr mißbraucht, daß es jetzt kaum mehr bemerkt wird. Allein der wahre Tonmeiſter wird immer die Seite wiſſen, wo er noch heut zu Tage die Wiege des Murkils hinverpflanzen kann.

Vom muſikaliſchen Colorit.

Das muſikaliſche Colorit ſcheint mir ganz eine Erfindung neuerer Zeiten zu ſeyn. Ich ſage ſcheint: denn ſo zuverläßig kann man doch nicht behaupten, daß die Alten bloß mit einer Farbe gemalt haben ſollten. Aus einer Stelle Plutarch's, wo er ausdrücklich ſagt: »Bald brausten die Töne gen Himmel, bald ſtarben ſie unter den Griffen des Meiſters;« — erhellet ſehr deutlich, daß die Griechen wenigſtens das Forte und Piano gekannt haben. Allein, ſo weit die Geſchichte der Tonkunſt hinauf reicht, findet man nicht die geringſte Spur, daß das muſikaliſche Colorit von den Alten bemerkt worden wäre. Selbſt das Forte und Piano iſt noch nicht hundert Jahre alt: denn vor ungefähr fünfzig bis ſechzig Jahren ſchrieben es die Italiäner zum erſtenmal unter ihre Compoſitionen; vor dieſer Zeit wurden alle Stücke im gleichen Tone vorgetragen, oder doch der Willkühr des Spielers überlaſſen. Es iſt alſo leicht zu erachten, wie außerordentlich viel die Tonkunſt durch die Beſtimmung des Colorits gewonnen hat. Zwar braucht der wahre Meiſter die Beſtimmung des Colorits nicht; denn jedes Comma der Muſik ent-

hält schon die Gesetze des Vortrags in sich. Da es aber mehr Ripienisten, als Solospieler gibt, so muß um der Gleichheit des Vortrags willen das Colorit bemerkt werden.

Der große Jomelli war der Erste, der die musikalische Farbengebung bestimmte; und seit dieser Zeit ist man so weit gegangen, daß man dem Spieler auch die feinsten Nüancen vorzeichnet. Diese coloritischen Zeichen sind folgende:

Forte und Fortissimo.

Die Bemerkung des Starken, und des noch Stärkern ohne Verflößung.

Piano Pianissimo.

Die Bemerkung des Stillen, und noch Stillern ohne Verflößung.

Crescendo.

Welches nunmehr mit folgendem Zeichen ausgedrückt wird: <
deutet anschwellende Tonstärke an. Das beginnende Säuseln des Tons bis zum Donnersturme.

Decrescendo,

hat heutiges Tags folgendes Zeichen: >
also ein umgekehrtes Crescendo. Es geht vom vollen Leben des Tons bis auf sein Hinsterben und Zerfließen in die Luft.

Forçando.

Plötzliche und rasche Markirung des Tons. Kommt gemeiniglich vorn am Takte, oder bei Beginnung eines neuen Commas vor.

nehmend viel Schattirungen in der Mitte liegen; so ist es, wie schon erwähnt, eben so unmöglich, alle diese Abstufungen zu bemerken, als jede Nüance des Colorits bei einem Titian, Correggio und Mengs anzugeben.

Diese und noch mehrere Pflichten hat derjenige zu beobachten, welcher bloß Dinge vorträgt, die ein Anderer gesetzt hat. Unendlich wichtiger aber ist der musikalische Ausdruck bei dem Tonsetzer selbst; denn der muß alles wissen, was Dichter und Redner kennen sollen; und mit alle dem noch die erhabenste Kenntniß der Tonkunst verbinden.

Z. B. Kirchliches Pathos hat simpeln, großen, tiefsinnigen, alldurchdringenden Ausdruck. Einige unserer Choräle wirken seit Jahrhunderten auf alle Menschenherzen. Was ist der Grund dieser langen Wirkung? — Einfalt, Andachtsgefühl, Größe, welche immer und überall alle Herzen besiegen und himmelan reißen. — Zum Ausdruck des Kirchenstyls gehört mithin viel Wärme für die Religion; Großsinn und das zarteste Herzgefühl, das der einfachsten Gebetsformel eine musikalische Sprache leihen kann.

Der musikalische Ausdruck in den Kirchen ändert sich nach den Gegenständen. Z. B. der Triumphstyl herrscht an Festtagen, wogt und wälzt die Tonfluth, und trägt ihre freudigen Gefühle gen Himmel. Wenn jemand die Worte:

»Gott fährt auf mit Jauchzen und Frohlocken.«

in Musik bringen wollte, so wäre die herrschende Idee die triumphirende Auffahrt Christus, so wie sie Klopstock geschildert hat.

angezeigt. Es ist gleichsam bemerkter Umriß jedes einzelnen Tons.

Ligato,

wird mit einer Bogenlinie markirt ⁀. Es hängt die Töne so weit zusammen, als das Zeichen reicht.

Vibrato.

Die Töne werden hier nicht mit der Wurzel herausgezogen, sondern nur an ihren Spitzen gekitzelt.

Pizzicato.

Eine Figur für die Geige und das Clavicord. Wenn nicht mit dem Bogen, oder der Hand selbst gespielt wird, sondern die Saiten nur geschnellt werden.

Tenuto.

Wenn der Vortrag des Tons gleichsam zäh wird, oder wie Harz an unsern Fingern zu kleben scheint. Es ist die angenehme Nachläßigkeit eines reizenden Mädchens im Morgenputze, und trägt ungemein viel zum schönen Vortrag bei.

Ad libitum

deutet Taktlosigkeit, wo der Spieler oder Sänger freie Gewalt hat, zu thun, was er für gut findet.

Tastosolo.

Eine Figur für die Orgel, wo man mit dem Pedal liegen bleibt, und oben mit den Händen modulirt.

Dolce.

Bemerkung des ſüßen Vortrags.

Furioſo.

Wilder, raſcher Vortrag.

Amoroſo.

Zärtlicher, hinſchmachtender Vortrag.

Es laſſen ſich noch viele Nüancen und feine Schattirungen der Tonkunſt bemerken, die aber nicht in die Sphäre des Scribenten, ſondern in den Lichtkreis des muſikaliſchen Kopfs gehören. Das Portamento, oder der Träger, der halbe oder ganze Triller, die plötzlichen Unterbrechungen des Tonſtücks, das Temporubato, wo der Vortrag nicht fort will, und doch fort geht, — dieß zärtliche Zögern eines Liebhabers, der eben von ſeinem Mädchen gehen will; und hundert andere Nebenzüge ſind nur unter der Fauſt des Meiſters wirkſam.

As dur, der Gräberton. Tod, Grab, Verwesung, Gericht, Ewigkeit liegen in seinem Umfange.

F moll, tiefe Schwermuth, Leichenklage, Jammergeächz; und grabverlangende Sehnsucht.

Des dur. Ein schielender Ton, ausartend in Leid und Wonne. Lachen kann er nicht, aber lächeln; heulen kann er nicht, aber wenigstens das Weinen grimassiren. — Man kann sonach nur selten Charaktere und Empfindungen in diesen Ton verlegen.

B moll. Ein Sonderling, mehrentheils in das Gewand der Nacht gekleidet. Er ist etwas mürrisch und nimmt höchst selten eine gefällige Miene an. Moquerien gegen Gott und die Welt; Mißvergnügen mit sich und allem; Vorbereitung zum Selbstmord — hallen in diesem Tone.

Ges dur. Triumph in der Schwierigkeit, freies Aufathmen auf überstiegenen Hügeln; Nachklang einer Seele, die stark gerungen, und endlich gesiegt hat — liegt in allen Applicaturen dieses Tons.

Es moll. Empfindungen der Bangigkeit, des allertiefsten Seelendrangs; der hinbrütenden Verzweiflung; der schwärzesten Schwermuth, der düstersten Seelenverfassung. Jede Angst, jedes Zagen des schaudernden Herzens athmet aus dem gräßlichen *Es moll*. Wenn Gespenster sprechen könnten, so sprächen sie ungefähr aus diesem Tone.

H dur. Stark gefärbt, wilde Leidenschaften ankündend, aus den grellsten Farben zusammengesetzt. Zorn, Wuth, Eifersucht, Raserei,

Verzweifelung und jeder Zaft des Herzens liegt in seinem Gebiete.

Gis moll, Griesgram, gepreßtes Herz bis zum Ersticken; Jammerklage, die im Doppelkreuz hinseufzt; schwerer Kampf, mit einem Wort, alles, was mühsam durchdringt, ist dieses Tons Farbe.

E dur. Lautes Aufjauchzen, lachende Freude, und noch nicht ganzer, voller Genuß liegt in *E dur*.

Cis moll. Bußklage, trauliche Unterredung mit Gott, dem Freunde und der Gespielin des Lebens; Seufzer der unbefriedigten Freundschaft und Liebe liegen in seinem Umkreis.

A dur. Dieser Ton enthält Erklärungen unschuldiger Liebe, Zufriedenheit über seinen Zustand; Hoffnung des Wiedersehens beim Scheiden des Geliebten; jugendliche Heiterkeit und Gottesvertrauen.

Fis moll. Ein finsterer Ton: er zerrt an der Leidenschaft, wie der bissige Hund am Gewande. Groll und Mißvergnügen ist seine Sprache. Es scheint ihm ordentlich in seiner Lage nicht wohl zu seyn: daher schmachtet er immer nach der Ruhe von *A dur*, oder nach der triumphirenden Seligkeit von *D dur* hin.

D dur. Der Ton des Triumphes, des Hallelujas, des Kriegsgeschrei's, des Siegsjubels. Daher setzt man die einladenden Symphonien, die Märsche, Festtagsgesänge und himmelaufjauchzenden Chöre in diesen Ton.

H moll. Ist gleichsam der Ton der Geduld, der stillen Erwartung seines Schick-

fals, und der Ergebung in die göttliche Fügung. Darum ist seine Klage so sanft, ohne jemals in beleidigendes Murren, oder Wimmern auszubrechen. Die Applicatur dieses Tons ist in allen Instrumenten ziemlich schwer; deßhalb findet man auch so wenige Stücke, welche ausdrücklich in selbigen gesetzt sind.

G dur. Alles Ländliche, Idyllen- und Eklogenmäßige, jede ruhige und befriedigte Leidenschaft, jeder zärtliche Dank für aufrichtige Freundschaft und treue Liebe; — mit einem Worte, jede sanfte und ruhige Bewegung des Herzens läßt sich trefflich in diesem Tone ausdrücken. Schade! daß er wegen seiner anscheinenden Leichtigkeit heut zu Tage so sehr vernachläßiget wird. Man bedenkt nicht, daß es im eigentlichen Verstande keinen schweren und leichten Ton gibt: vom Tonsetzer allein hangen diese scheinbaren Schwierigkeiten und Leichtigkeiten ab.

E moll. Naive, weibliche, unschuldige Liebeserklärung, Klage ohne Murren; Seufzer von wenigen Thränen begleitet; nahe Hoffnung der reinsten, in *C dur* sich auflösenden Seligkeit, spricht dieser Ton. Da er von Natur nur Eine Farbe hat, so könnte man ihn mit einem Mädchen vergleichen, weiß gekleidet, mit einer rosenrothen Schleife am Busen. Von diesem Tone tritt man mit unaussprechlicher Anmuth wieder in den Grundton *C dur* zurück, wo Herz und Ohr die vollkommenste Befriedigung finden.

Wenn man gegen dieſe Charakteriſtik der Töne, wie in den Literaturbriefen, einwenden wollte: daß wegen der mannigfaltigen Ausweichungen kein Ton einen beſtimmten Charakter haben könne; ſo muß man bedenken, daß es Pflicht für jeden Componiſten ſey, den Charakter ſeiner Töne genau zu ſtudieren, und nur die ſympathetiſchen in ſeinen Lichtkreis aufzunehmen. Ein guter Geſellſchafter ladet niemals bizarre Charaktere, die den Zirkel ſeiner Vertrauten ſtören, zu ſich; er wählt vielmehr homogene Menſchen, welche das Vergnügen der Geſellſchaft erhöhen. Ein Freigeiſt, der ſich durch Liederlichkeit brandmarkt, gehört nicht in eine ſtille chriſtliche Charfreitagsverſammlung, wenn er gleich da und dort an ſeinem rechten Platze ſtehen mag. Ebenſo verhält es ſich auch mit dem Muſiker. Sobald er einmal einen, der herrſchenden Empfindung anpaſſenden Ton gewählt hat, ſo darf er nie in Töne ausgleiten, welche dieſer Empfindung widerſprechen. Unausſtehlich wäre es z. B. wenn eine Arie, deren Grundton *C dur* iſt, im erſten Theil in *H dur* endigte; oder wenn man aus *F moll* plötzlich in *Fis dur* übergehen wollte. Kurz, der muſikaliſche Ausdruck durch alle Töne iſt ſo genau beſtimmt, daß, ob es gleich philoſophiſche Kritiker noch nicht genug geltend gemacht haben, er es doch an Genauigkeit dem poetiſchen und pittoresken Ausdrucke weit zuvorthut.

Andacht und Erhabenheit iſt der Charakter des kirchlichen Ausdrucks; das Wunderbare, Heroiſche, Majeſtätiſche, Tieferſchütternde, Traurige und Frohe iſt der Charakter des dramatiſchen Ausdrucks.

Vertrauliche Unterhaltung dagegen, Geſelligkeit, Anſchmiegung an jeden Charakter; muſikaliſches All in Eins zuſammengedrängt, bezeichnen den Ausdruck der Kammermuſik.

Auch die populäre Muſik iſt ohne Naturausdruck ein Aas, das mit Recht auf dem Anger begraben wird.

Inhalt.

	Seite
Einleitung	11
Skizzirte Geschichte der Musik	13
Juden	17
Griechische Musik	26
Römer	41
Von Italiens großen Sängern	62
Schule der Deutschen	72
Sächsische Schule	104
Pfalzbaiersche Schule	129
Würtemberg	151
Salzburg	164
Braunschweig	166
Anspach	168
Wallerstein-Oettingen	173
Durlach	177
Hamburg	180
Mainz	189
Köln	191
Trier	193
Taxis	196
Nassau-Weilburg	199
Cassel	201
Darmstadt	202
Hanau	204

Seite

Augsburg 217
Frankfurt 224
Ulm 227
Charaktere berühmter Tonkünstler 229
Schweden und Dänemark 246
Rußland 251
Polen 254
Schweiz 256
Holland 259
England 261
Frankreich 267

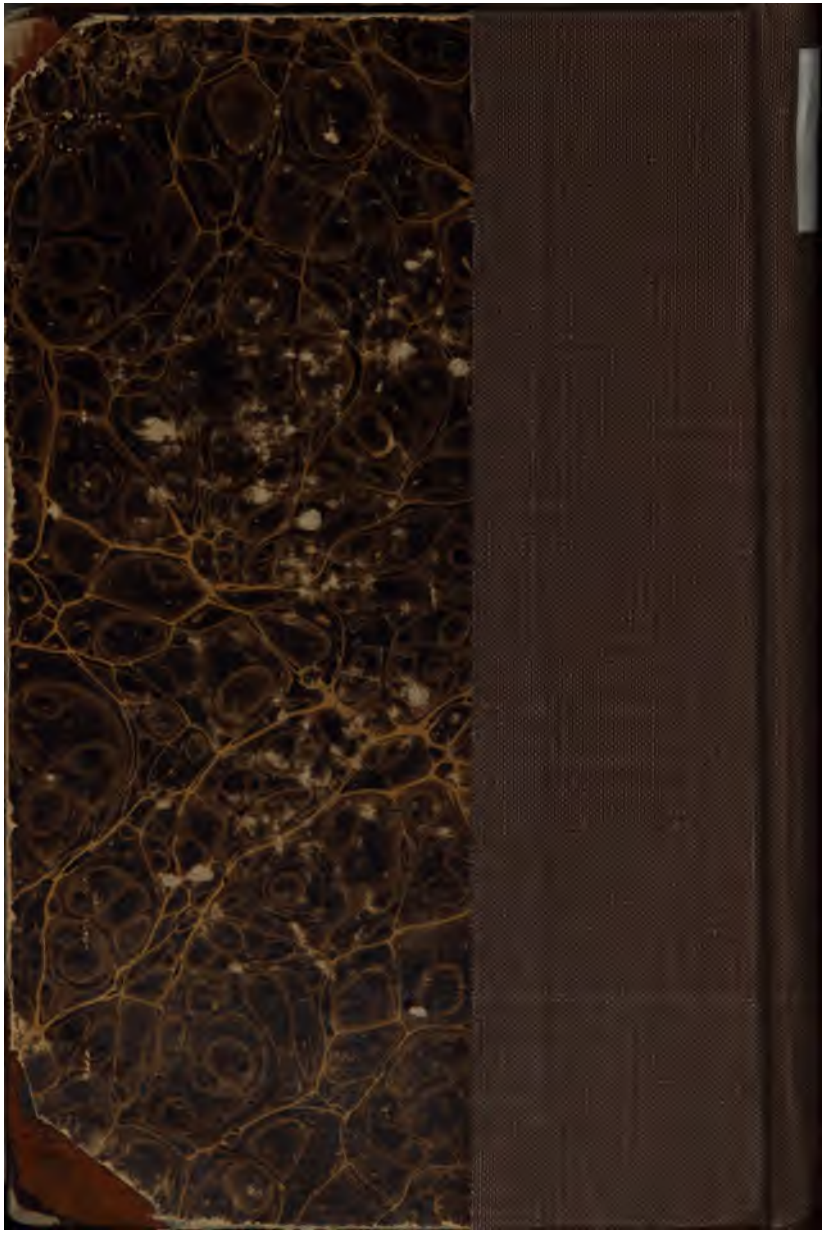
Die Grundsätze der Tonkunst. Von den musikalischen Instrumenten.

Von der Orgel 283
Vom Flügel oder dem Claviere 292
Von der Applicatur oder dem Fingersatze . . 298
Vom Solospielen 301
Von blasenden Instrumenten 313
Vom Gesang 340
Vom musikalischen Styl 348
Vom Kammerstyl 358
Von den musikalischen Kunstwörtern . . . 360
Vom musikalischen Colorit 367
Vom musikalischen Genie 372
Vom musikalischen Ausdruck 376

3 2044 018 760 850

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

DEC 4 '69 H
CANCELLED
NOV 28 62 H
DUE SEP '73 H
WIDENER
APR 08 1994
BOOK DUE
WIDENER
BOOK DUE
CANCELLED
NOV 28 1998
DEC